تأليف : حميد دباشي
ترجمة : عارف حديفة

سلسلة الفن السابع 56

لقطة مقرّبة
السّينما الإيرانيّة
ماضيًا ـ حاضرًا ـ مستقبلاً

حميد دباشي

لقطة مقربة

السينما الإيرانية

ماضياً - حاضراً - مستقبلاً

ترجمة
عارف حديفة

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٣

العنوان الأصلي للكتاب:

Close Up
Iranian Cinema
Past, present and Future
By: Hamid Dabashi
Verso
London. New york 2001

We are grateful to Verso Press. Particularly Alice Mcneil, for Kindly extending to us the right publish this book in a non - commercial fashion in Syria for the duration of five years. Her encouragement of the Arab world's awareness of Iranian cinema will not go unnoticed.

نشكر دار نشر فيرسو – Verso – والسيدة اليس ماكنيل – Alice McNeil– في لندن على منحنا حق نشر ترجمة هذا الكتاب باللغة العربية لمدة خمسة أعوام.

سلسلة الفن السابع ٥٦

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

مقدمة الطبعة العربية

حميد دباشي

سررت للغاية عندما علمت أن كتابي «لقطة مقربة» سوف يصدر باللغة العربية، وذلك بفضل الجهود الكريمة التي بذلها بعض الأصدقاء. إني أتوجه بالشكر الخالص إلى طالبتي ربيكا جوبن التي بادرت إلى لفت انتباه أصدقائها المهتمين بالسينما للكتاب، وأتوجه بالشكر الخالص أيضاً إلى المترجم عارف حديفة الذي جعل الكتاب في متناول القارئ العربي. وآمل أن يكون قد وجد ما يجزيه عن توفره المتأني على كلماتي. وكذلك أشكر بندر عبد الحميد، ومنقذ سعيد اللذين تكرما ويسرا إنجاز هذا المشروع. ولما التقيت منقذ سعيد في نيويورك في أيار ٢٠٠٢، وشاهدت بعض أعماله الفنية المدهشة، علمت أن مغامرتي في السينما الإيرانية في أيدي أصحاب كفاءة، لذلك فأن أكون في صحبتهم امتياز لي.

إن هذا الكتاب هو حصيلة معايشة طويلة للسينما الإيرانية، أحد أشد إبداعات مخيلتنا تفجراً. وفرحي برؤيته مترجماً إلى العربية له أسباب متعددة تتجاوز زهو الكاتب وغروره، فأنا أشاطر الكاتب المتميز، والصديق العزيز، إلياس خوري اقتناعه بأن التواصل الأفقي بين مثقفي ما يدعى «العالم الثالث» ضرورة ملحة ولكنها مع الأسف مفتقدة. وأنا لا أعول كثيراً على مصطلح «العالم

الثالث»، فكل عالم هو أول في عوالم الخيال، ولا شأن لنا في المشاركة في هذه النعوت القائمة على مبدأ القوة، والتي ينعتنا بها أولئك الذين يحتلون المرتبة الأولى. ولكن الواقع هو أن الكثير من التواصل الثقافي بين ما يدعى «الغرب» وسائر الشعوب قد جرى حسب مبدأ القوة، هناك ترجمات مباشرة من الفرنسية والإنكليزية إلى العربية والفارسية أكثر من الترجمات بين العربية والفارسية. وإذا كانت بعض المصادر العربية والفارسية تترجم بين الحين والحين، فإننا نادراً ما يترجم بعضنا بعضاً ترجمة مباشرة. وأذكر جيداً الكتاب الوحيد الذي جمع فيه محمد رضا شافعي كادكاني، أحد أبرز شعرائنا وأساتذتنا المعاصرين، ترجمات لشعراء عرب معاصرين. ومن خلال هذه الترجمات المباشرة تعرَّف جيلي من الإيرانيين إلى شعراء عرب كبار مثل نازك الملائكة. وأدونيس، ونزار قباني، وخليل حاوي، ومحمود درويش، وحسب الشيخ جعفر، ومحمد عفيفي مطر، وسليم بركات، الذين هم أيسر تناولاً باللغة الإنكليزية أو الفرنسية. ومن ناحية أخرى، فأنا أشكُّ كثيراً في أن يكون شعراء إيرانيون معاصرون من مثل نيما يوشيج، وأحمد شملو، وفوروغ فاروخ زاد، ومهدي أخفان سالس، وسهراب سيبهري متيسرين للقارئ العربي. وهذه الحالة غير مقتصرة على العربية والفارسية. فالشاعر الأوردي فايز أحمد فايز، أو التركي ناظم حكمت، أو حتى الروسي فلاديير ماياكوفسكي، لم يصبحوا معروفين عندنا إلا بعد ترجمتهم إلى الفرنسية أو الانكليزية. وهذه حقيقة محزنة وغير مسوَّغة، ونتيجة مباشرة للمخيلة المستعمرَة المذعنة لترتيب القوة العالمي الذي يُحدث تلك المخيلة ويعززها.

والوضع في السينما العالمية ليس أفضل بكثير. فلقد ولدتُ ونشأت في الأهواز، عاصمة خوزستان الإقليمية في جنوبي إيران، وهو بيئة هجينة متعددة الألوان تلتقي فيها وتندمج الثقافات الفارسية والعربية والهندية والإفريقية على نحو سيريالي ساحر. وهذا يتضح في عادات الطعام عندنا، وفي أزيائنا، وفي لغاتنا

الألوان تلتقي فيها وتندمج الثقافات الفارسية والعربية والهندية والإفريقية على نحو سيريالي ساحر. وهذا يتضح في عادات الطعام عندنا، وفي أزيائنا، وفي لغاتنا ولهجاتنا، وفي بنية شخصيتنا، نحن الجنوبيين الذين تجري في عروقنا دماء فارسية وعربية وهندية وإفريقية. لقد شببت في الأهواز على غناء أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وعبد الحليم حافظ، ومليكتهم فيروز طبعاً، وذكرياتهم من أعذب ذكريات الطفولة وأعزها شأن ذكريات مرْضية، ولكاش، وإلاحه Elaheh، وبرفين. وفي السينما كانت الأفلام الغنائية المصرية جزءاً من وجبتنا الثقافية مع الأفلام الهندية ومنتجات هوليود. ولكن الحالة تختلف في باقي الأقاليم الإيرانية، حيث يتلون المشهد الثقافي بألوان أكثر محلية، باستثناء شمالي إيران، حيث تكرر الثقافة الآسيوية الوسطى، والروسية، والتركية، والأرمينية، حالة اختلاف الألون في الجنوب. إن أكثر الأماكن محلية في إيران هو العاصمة طهران المتطلعة إلى مجاراة غيرها من الأقاليم التي يغلب عليها النسيج الأوروبي الأميركي.

لا أعتقد أن المشهد الثقافي في طهران كان شديد الاختلاف عنه في دمشق، أو بيرت، أو عمان، أو بغداد، أو أي حاضرة عربية. فنحن قد شاهدنا أفلام الواقعية الإيطالية الجديدة، أو أفلام الموجة الفرنسية الجديدة، أو السينما الألمانية الجديدة أكثر مما شاهدنا أفلام أكيرا كوروساوا، أو ساتيا جيت راي، أو أندريه تاركوفسكي، أو يوسف شاهين. ولم نعرف إلا القليل عن مخرجين عرب كبار مثل شادي عبد السلام أو صلاح أبو سيف. والوضع في هذه الأيام لا يختلف كثيراً، غير أن الدعوة إلى مواجهته أكثر إلحاحاً. وما تتمتع به السينما الإيرانية الآن من اهتمام عالمي مردَّه على وجه الحصر تقريباً إلى الاهتمام الذي أبداه الوسط السينمائي الفرنسي، وهو اهتمام تستحقه وإن جاء متأخراً. إن لمهرجان كان السينمائي قدرة هائلة على خلق سينما وطنية أو تحطيمها. وخلال المهرجان الأخير في كان (٢٠٠٢)، عُرضت أفلام لثلاثة مخرجين إيرانيين هم داريوش مهرجوي

ومحسن مخملباف، ورضا مير كاريمي، وفي عام ٢٠٠٠ عرضت أفلام لكل من سميرة مخملباف، وبهمان قوبادي، وحسن يكتنابا، وهو أمر غير مسبوق في تاريخ أي سينما وطنية.

ومن المؤكد أن لدى السينما الإيرانية الكثير مما يمكن أن تقدمه للعالم. ولقد بذلت في هذا الكتاب جهدي بغية تقديم مناقشة موجزة للموضوعات الشديدة الإثارة في أعمال كبار مخرجينا. ومع ذلك فالحقيقة تبقى، وهي أن عباس كياروستامي كان يمكن أن يعيش عشرين سنة أخرى (المدة التي صنع فيها أفلاماً قبل أن ينتبه له مهرجان كان) من غير أن يسمع به أحد خارج بلاده، لولا اهتمام الفرنسيين المفاجئ به. إن كان هي كعبة السينما التي تستقي فيها المعلومات مهرجانات سينمائية أخرى من مثل مهرجان البندقية (قبل أن شوّه سمعته بيرلوسكوني بعزل مديره البارز ألبيرتو باربرا لأن سياسته التقدمية لم تعجبه) وبرلين، ولوكارنو، ونيويورك. والحاصل هو أن «اكتشاف» المخرجين، وإشهارهم في العالم، وبالتالي تشكيل ما نعتبره «سينما عالمية»، يكاد يكون امتيازاً مقتصراً على كان. إضافة إلى ذلك، فإن شركات التوزيع تأخذ التعليمات من هذه المهرجانات على وجه الحصر تقريباً، ولا سيما من مهرجان كان، واليوم يمكنك أن تكون من أعظم المخرجين وأكثرهم موهبة وأنت تقيم وتصنع أفلاماً في دمشق أو في نيويورك. وإذا لم يلتقط فيلمك مهرجان كان أو مهرجان مماثل، فلن يصيب فرصة كرةِ الثلجِ حتى تنظر إحدى شركات التوزيع الأوروبية أو الأميركية في تعميم نشره.

وهذا القدْر من النفوذ الذي يتمتع به مهرجان سينمائي واحد مجاوزٌ حدَّه. ولا ريب في أن أهل السينما في فرنسا هم الأكثر ثقافة وتبصراً في العالم. ففي كل عام يقوم جيلز جاكوب وزملاؤه باختيارات مقبولة. ولكن لماذا ليس هناك مايقارب ذلك النفوذ للمهرجانات التي تقام في دمشق، أو طهران، أو دلهي، أو ريو

عام يقوم جيلز جاكوب وزملاؤه باختيارات مقبولة. ولكن لماذا ليس هناك مايقارب ذلك النفوذ للمهرجانات التي تقام في دمشق، أو طهران، أو دلهي، أو ريو دوجانيرو، أو تونس، أو جوهانزبيرغ، أو طوكيو؟ إن الإجابة عن هذا السؤال بسيطة جداً، ولن تؤدي إلي أي حل للمشكلة التي نواجهها. إن الترياق الوحيد لسمّ العولمة المتزايدة لثقافاتنا واهتماماتنا المحلية موجود في ذلك السم عينه. فإذا تكوّر نقّاد الثقافة وبدوا ميتين، فإن مهرجانات السينما في كان والبندقية وبرلين تستطيع أن تجانس تماماً إبداعات الشعوب وثقافاتها، وتهدئها، وتمتص الطاقات الخلاّقة من مواجهتها النقدية المبتكرة للعالم، وتكوّن بالتالي فنًا وجمهوراً عالميين مُبَسّترين، يشلّهما معًا ما دعته جين بودريلارد: «لا مبالاة متخطية علم الجمال». ولا أعتقد أننا محكوم علينا بذلك، ففي الأطراف الاستعمارية للحداثة، لا تزال الأمور تهمّنا حتى حيت تتظاهر بأنها انعكاس لما بعد الحداثة، تالٍ للمرحلة الاستعمارية. إن علم جمال الاختيار والتفضيل ذاك هو على وجه الدقة ما ينبغي أن ينبّهنا على أن تولي زعيم فاشي مثل بيرلوسكوني سلطة إعلامية قد أدى إلى طرد مدير مهرجان البندقية السينمائي البارز ألبيرتو باربرا من غير إبطاء لافتراضهم أنه يُبْطن أفكار «الجناح اليساري» كما حددتها الدعاية الفاشية الهائلة، وأكدتها أيضاً العنصرية أوريانا بالاتشي في حملاتها الشنعاء على العرب والمسلمين بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتحدة مباشرة.

وبغية منع المجانسة العدوانية لأعمال الفن الإبداعية، وبسترة المنتجات الثقافية، وتهدئة المواجهة النقدية كلها مع العالم، فإن على نقّاد الثقافة في كافة أرجاء العالم أن يخلقوا ويعززوا التواصلات الإقليمية التي توطد جيوب المقاومات المحلية للعولمة الثقافية. ومهما كانت المراجع النافذة التي تقرر الأعمال الفنية وتعترف بها، فإن تلك الأعمال تتحدّى عادة مبدعيها، فضلاً عن نزوات أولئك الذين يجيزونها ويتجرون بها. يجب أن نستولي على سلطتهم المتحدية، ونحملهم

وتحريرها من الاحتجاز المؤقت في الشروح الضحلة (والأمية تماماً في واقع الأمر) التي قدمتها بعض الصحف والمجلات الفرنسية. إن أفلام كياروستامي وأعمال غيره من المخرجين الأفارقة والعرب والآسيويين والهنود والإيرانيين والأتراك، تنتظر إدراكاً محلياً، وشروحاً أغنى، ومناقشة أكثر نقدية. ولسوف نكون أكثر حرية في قراءة تلك الأعمال قراءة مضادة وأرجو بإخلاص أن تكون الترجمة العربية لكتابي خطوة متواضعة في ذلك الاتجاه.

اليابان – نيغو – حزيران ٢٠٠٢

مقدمة

كان في مدينة الأهواز التي قضيت فيها طفولتي ست سينمات، تقع اثنتان منها في شارع بهلوي. وفي تلك الأيام كان الشارع الرئيس في كل مدينة كبيرة يطلق عليه اسم العاهل الحاكم في تلك الأيام. وفيما بعد سُمّيت معظم الشوارع الرئيسة باسم الإمام الخميني. كانت «سينما إيران» تعرض في الغالب أفلاماً إيرانية، أما سينما بارس pars فقد كانت تعرض أكثر ما تعرض منتجات هوليود، والأفلام الغنائية الهندية. وعلى ضفاف نهر قارون karon التي يقسم المدينة إلى قسمين كانت تقع دار العرض الثالثة: سينما الساحل Sahel التي كانت تعرض مايكن أن ندعوه اليوم أفلام نادي الفنون. وثمة سينما أخرى لا أذكر اسمها كانت في القسم القديم من المدينة، وفي شارع سي متري Si Metri، وكانت متخصصة بأفلام هوليود الأكثر كلفة من مثل «مدافع نافارون» و «بن هور» و «الوصايا العشر». ولما أوشكت بعد أعوام أن أتخرج من المدرسة الثانوية، وأغادرها للدراسة في الكلية في طهران، أُقيم في الأهواز داران أخريان للسينما مع أجهزة متطورة آنذاك بما فيها جهاز استريو. وأذكر أننا شاهدنا في إحداهما فيلم «ادهن عربتك» بطولة لي مارفن Lee Marvin، إضافة إلى فيلم «روميو وجولييت» للمخرج زيفيرللي Zeffirelli، وأذكر الدهشة التي استحوذت على الجميع عندما بدأ مارفن يغني، والأصوات تنبعث من كل أنحاء الصالة:

ولدت تحت نجمة تهيم في السماء

كانت دور السينما في تلك الأيام مقسمة إلى ثلاثة أقسام حسب أسعار التذاكر التي كان ثمن أرخصها ١٠ ريالات (نحو عشرة سنتات في أوائل الخمسينات). كان هذا القسم هو الأقرب إلى الشاشة، ومقاعده طويلة يمكن أن يجلس على الواحد منها خمسة أولاد. أما القسم الذي يليه في البعد عن الشاشة، ويتألف من أربعة أو خمسة صفوف من الكراسي الخشبية، فقد كان ثمن تذكرته ١٥ ريالاً. وأخيراً كان هناك القسم الأفضل، الأبعد عن الشاشة، حيث كان يمكنك أن تستمتع بالفيلم على كنبات مريحة مغطاة بالجلد، وكان ثمن تذكرته ٢٠ ريالاً، وكذلك كان ثمن تذكرة البلكون. وإضافة إلى كبرى الصالات، كان لجميع دور السينما قسم مكشوف للصيف. وأيام الصيف في الأهواز طويلة ومملة، ولكن النسيم الذي يهب من قبل نهر قارون كان يجعل الأمسيات لطيفة ومعتدلة للغاية. قليلة جداً مسرات هذه الدنيا التي تقبل المقارنة مع مشاهدة فيلم غنائي هندي في صالة مكشوفة في أمسية صيف معتدلة. وكان يستطيع من حالفهم الحظ من سكان الشقق المجاورة أن يروا الشاشة بالفعل، ويسمعوا التسجيل الصوتي في بيوتهم المنعزلة. لم يكن التلفاز قد وصل الأهواز أيام طفولتي، وكانت معجزات الشاشة الكبيرة هذه من شأنها أن تضاعف سعر المنزل أربع مرات، وحتى أولئك الذين كان بعدهم يحول دون رؤيتهم الشاشة، ولكنه لم يحل دون سماعهم التسجيل الصوتي، كانوا يعدُّون أنفسهم محظوظين. كان النسيم يحمل صوت فيلم غنائي هندي إلى أقاصي المدينة. فما كان عليك إلا أن تشاهد فيلماً مرة واحدة، ثم تصغي إلى تسجيله الصوتي وأغانيه ليلة بعد أخرى وأنت على سطح منزلك. كانت النسوة في بعض الأماكن المجاورة يُقمن حفلات عفوية على السطوح، وهن يبسطن الفُرُش للصغار (كنا ننام على السطوح في الصيف)، ويصغين إلى التسجيل الصوتي لفيلم «سانغام»، ولا سيما أغاني نرجس وراج كابور. وخلال الصيف كانت «سينما الساحل» تتيح لنا إمكانات أكثر قليلاً للمغامرة، إذا كان في الشارع القريب من صالتها المكشوفة صف من الأشجار يتيح ارتقاؤها رؤية رائعة للشاشة.

كنا نتسلّق تلك الأشجار قبل ساعات من بداية العرض (كي لا يرانا ضباط الشرطة المكروهون في المخفر المجاور)، ونشاهد الفيلم من معتزلنا المستور على الغصن. والشبان الأكثر مغامرة كانوا يتمددون على غصنين أو ثلاثة أغصان مواقعها جيدة، ثم «يبيعون» تلك الأغصان بما يساوي بنساً أو نحو ذلك للمتأخرين.

إن ثمن التذكرة المتراوح بين بنس وعشرين بنساً كانت تمثل في مدينتي الاقتصاد السياسي للسينما، الفن الأكثر شيوعاً إلى حد بعيد في إيران. لم تكن الأهواز تختلف كثيراً عن سائر البلاد في تنظيمها السياسي والاقتصادي. فالأهواز ذات المليون نسمة يومئذ، وعاصمة إقليم خوزستان الجنوبي الغني بالنفط، كان يقطنها في الغالب طبقة برجوازية صغيرة من أصحاب الحوانيت وأصحاب الحرف الذين كان يؤمنّون السلع والخدمات للإدارة المدنية والعسكرية، وللعاملين في صناعة النفط المزدهرة، وهذا أمر بالغ الدلالة. كان لسكة الحديد الوطنية الواصلة بين خرم شهر ومشهد محطة كبيرة في الأهواز، ولقد انبعثت حول تلك المحطة حالة حضرية صاخبة. إن عمال هذه المحطة، ووالدي أحدهم، إضافة إلى عمال صناعة النفط، قد كانوا أكثر السكان وعياً سياسياً. كان حزب توده Tudeh في الأربعينات هو المسؤول عن تنظيم العمال في الأهواز وعبدان وخرم شهر وغيرها من المدن الصغرى في إقليم خوزستان، وتسييسهم.

كان عالم السينما من الهند المستعَمرة إلى هوليود المستعمِرة نافذتنا على حداثة اختبرناها بالخيال فقط. ولقد جعل تقاطع الفن والحداثة بعض سمات السينما الإيرانية تتعدى ذاتها بالدلالة. فالسينما الإيرانية في الثمانينات والتسعينات خاصةً قد اكتسبت أهمية بالنسبة إلى الثقافة الشعبية لا يُضاهيها فيها الشعر الفارسي الحديث منذ الخمسينات إلى السبعينات. وهناك ميزّتان حاسمتان تجعلان هذه السينما ذات أهمية كبيرة في مجال ديمومة التأثير، الأولى منهما هي تلقّيها من ملايين الإيرانيين داخل البلاد وخارجها (وهذا جمهور ليس في وسع الشعر أن



صُوِّر فيلم «العَدّاء» للمخرج أمير نادري قرب الأهواز، حيث نشأت. ولقد التقط المخرج في شخص ممثله الأول «أميرو» كنه أحلام الفتيان: الفرارمن قدر محتوم.

يتباهى به)، والثانية هي الاحتفاء النقدي بها من الجمهور في العالم (وهذا إنجاز متعذر على الشعر الفارسي بالطبع بسبب حاجز اللغة). إن ثقافتنا اللفظية في جوهرها قد تفجرت عن حالة بصرية جعلت سينمانا فنًا مؤثرًا على نحو خاص. فخلال القرن العشرين كان النثر والشعر الشكلين الرئيسين للتعبير الثقافي في إيران، أما السينما فإنها لم تبرز بشكل فني جاد إلا في أوائل الستينات، مع أن نشأتها في إيران ترجع إلى الأعوام المبكرة من ذلك القرن. وهذه السينما، التي شاركت الشعر والنثر الفارسييْن فيما أنجزاه، قد أصبحت مركز اهتمام جيل جديد تمامًا بآماله وقلقه، واجتذبت جمهوراً مدركًا شرط حداثته غصّت به الصالات سواء للتسلية والهروب المؤقتين أم للتمعن الدائم في مأزقه.

تَشكَّل هذا الجمهور من شباب إيران القلقين مع جمع حيوي بين الرفض والأمل. كان عدد سكان إيران في أوائل الخمسينات نحو أربعين مليونًا، وانخفاض معدل وفيات الأطفال من غير ازدياد مقابل في متوسط العمر قد جعل أغلب السكان شبابًا، إذ كان أكثر من ٥٠٪ منهم دون سن الخامسة والعشرين. كانت المدارس الثانوية مراكز أكثر ازدحامًا بالجيل الشاب من الكليات. فالجامعات الإيرانية لم تكن تستوعب كل عام أكثر من ١٠٪ من خريجي المدارس الثانوية. ففي عام ١٩٧٠، حين تخرجت من ثانوية الدكتور حسابي Hisabi، استوعبت الجامعات عشرة آلاف من أصل مئة ألف (قفزت الأرقام في التسعينات إلى ٢٥٠ ألفًا من أصل ثلاثة ملايين تقريبًا). إن الشكليات الفظة التي طبعت التعليم العام الموجه من الدولة أيام الشاه قد جعلت مناهج الدراسة تجربة مؤلمة على نحو خاص. ولقد أظهر عباس كياروستامي Abbas Kiarostami بعد أعوام ملامح من فظاظة هذا التعليم في فيلمه «الواجبات المدرسية» (١٩٩٠). كانت النشاطات اليومية في مدرستنا الثانوية تذكيرًا مملاً بالانضباط العسكري الذي تصوره رضا شاه، وفكرة التعليم العام ذاتها التي نفّذها محمد رضا شاه. كنا ننتظم أرتالا كل صباح، ونسير إلى باحة مدرستنا القاحلة بحسب الصف، ثم نبدأ بالتضرع إلى الله الذي خلق

الكون، شاكرين للسلالة البهلوية ما ننعم به من سلام وازدهار، ومعربين بعد ذلك عن إقرارنا بفضل معلمينا وآبائنا الذين وهبونا الحياة والحرية وابتغاء السعادة في ذلك اليوم، وأخيراً كنا نُساق إلى غرف الدراسة ذات الإضاءة الرديئة، حيث كان ينتظرنا هواء يكاد لا يصلح للتنفس. وحين يصل معلمونا المجسّدون للقدرة كان وقارهم يربك عقلنا، ويطرد ذرات الذكاء التي كان يمكن استدعاؤها على معدة ملأى بالخبز والجبن والشاي (طعام الفطور لكل الإيرانيين من كل الأعمار والمراتب والطبقات). وفي مقدمة الغرفة كان «المبصر» Mobser (المراقب) يقف باحترام وهو يرحب بالمعلم. وهذا كان عادةً أحد أفضل الطلاب، وكان يُعيّن من أجل مساعدة المعلم في تفقد الطلاب، وأعمال خفيفة أخرى. وما أن يصرخ «المبصر» بأعلى صوته المراهق: Barba، حتى نهب واقفين، ثم نجلس مخبّلين، حين يغمغم المعلم: Barja. من الصعب وصف الجو الخانق في غرف الدراسة حيث السلطة والطاعة. كانت تلك الغرف صورة دقيقة عن الأمة عامة: المعلم قوة خارقة، وجلالة الامبراطور، المرشد، الأب، الشرطي في الشارع، وكل الرموز المتخيلة والواقعية للسلطة تجتمع في رجل واحد. لقد كنا الرعايا، ولا حقوق لنا، وغير متيقنين من مسؤولياتنا، وبالكلية تحت رحمة نظام لم يوجد إلا في ظل طغيان سلطة ذات دستور مجازي.

من الصف السادس حتى التاسع كنا عادة نتحمل روتين غرفة الدرس المخبِّل بانصياع مخدِّر وسأم مجنِّن. ولكن بدءاً من الصف التاسع حتى الثاني عشر، أي من عام ١٩٦٧ حتى ١٩٧٠ بالنسبة لي، أخذت الهرمونات تلهمنا المزيد من الإثارات المتمردة. لذلك قامت في المدارس الثانوية عصابات من مثيري الشغب، وتمردت على الكذب المتسق في مناهج التعليم كلها، على اختلاف درجات النجاح في ذلك. ولما كنت في الصف العاشر خلال العام الدراسي ١٩٦٨ - ٦٩، عُيِّنت «مبصراً» للصف. ومع أنني كنت طالبًا جيداً إلى حد ما، فقد كنت أفضل صحبة أترابي الأكثر خشونة والأقل دراسة. وفي أحد أيام الربيع القائظة، توصلت أنا

ومجموعة متمردين إلى أننا قد عانينا ما يكفي من الخوف والتخويف. وقبل أن يصل أستاذ الأدب الفارسي السيد Al - e Usfur أعلنت أنا، ممثل عصابة المتمردين آنذاك، أننا سوف نوقف الدراسة في اليوم التالي، ونذهب إلى شاهدة فيلم «قيصر» (١٩٦٩) للمخرج مسعود كيميائي Mas'ud Kimiya'i، ذلك الفيلمُ الذي أُذِنَ بنشره تواً، وأن من لا ينضمّ إلينا في هذا التحدي، ويبلّغ عنا، سوف يواجه عواقب وخيمة. وفي اليوم التالي أخذت سجل الصف إلى السينما، ووقفت في مقدمة الجمهور، وتفقدت الطلاب هناك وآنذاك. لقد انضم إلينا عشرون ونيف من أصل مئة بغية مشاهدة العرض الذي لا يُنسى لذلك الفيلم الرائد. عوقبنا في اليوم التالي على الفور، وعزُلت أنا عن منصبي الرفيع، وخلفني فيه خصم كبير لي هو يد الله زاردي دهنو. .

كان ارتياد السينما تحدّياً. فزميلي أحمد بدخشان، الابن الوحيد لتاجر غني وورع للغاية، قدمُنع من أن تطأ قدماه صالات السينما مخافة أن يغضّ من قدْر العائلة. وفي واقع الأمر، كان أحمد يقيم في دور السينما. كان يهربُ من المدرسة على نحو منتظم، ويشتري تذكرة لعرض مبكر، ثم يختبئ في التواليت قبل نهاية الفيلم بعشر دقائق، وذلك ليرجع إلى مشاهدة العرض التالي. (لم يشاهد قط نهاية الأفلام، وكان علينا أن نكمل له ما فاته). كان في السينما شيء من الابتهاج، والتجاوز، والخطر أيضاً. ففي معمعان الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩، أضرمت النار في سينما ركس Rex في مدينة عبدان، واحترق المئات من الناس، (كنت أزور شقيقي الأكبر في عبدان عادة، وأرتاد هذه السينما في مناسبات عديدة). وقبل هذه الحادثة الفاجعة وبعدها، قُذف الكثير من دور السينما بالقنابل في احتجاج رمزي على الفساد البهلوي. فالسينما لم تكن في منأى عن السياسة حتى في أكثر لحظاتها براءة وتسلية. ففي زمن الشاه كانت أكثر أشكال الدعاية تأثيراً، إذ كان الجمهور يُرغم في بداية كل عرض على أن يقف باستعداد في أثناء عزف النشيد الوطني، وعرض صور عن مآثر النظام البهلوي. ولما أُشيع فجأة أن ولّي العهد رضا بهلوي

أبكم، صوّر فيلم وثائقي قصير عن يوم في حياة جلالة الملك وولي العهد ظهرا فيه وهما يتحادثان. غير أن دور السينما هي أيضاً أمكنة لاجتياز الحدود، حيث كان وجيب القلب الغامض يدفع إلى الإعلان عن الشباب، فنمسك أيدي من نُحبّ، ونختلس القبل الأولى، ونتحدّى السلطات بعدم الوقوف حين كان يعزف النشيد الوطني تعظيماً للملك. كانت السينما تنطوي على شيء جديد غير عادي. شيء مُغْرٍ وممنوع.

أظن أن الكثير من الاستجابة الإيجابية التي نراها اليوم بين الناس من مختلف الثقافات إلى السينما الإيرانية مردّها على وجه الدقة إلى أننا قد شاهدنا العالم وتمثلناه من خلال الصورة التي قدّمها عن نفسه في دور السينما عندنا. والسينما الإيرانية الآن تعكس ما رأيناه مضيفة إلى ذلك لون ثقافتنا. لقد شاهدنا الأفلام الغنائية الهندية والمصرية، وأفلام الويسترن Western الأميركية، وأفلام الطليعة الفرنسية، وأفلام الواقعية الاشتراكية الروسية. لذلك كانت رؤيتنا السينمائية تتصف بالعالمية والتحضر والتحرر. ولقد فاجأت السينما الإيرانية العالم لأنه لم يلمح سينمانا إلا بعد أن حدد طابعها من خلال موشور الثورة الإسلامية. إن تلك الظروف المعيقة، ورؤيانا المحرِّرة لم تؤديا إلى إضافة مُرْضية تماماً. لذلك تعجب العالم. غير أن العالم لم يفاجئنا. فلقد شاهدنا، وأدمجنا، وتمثّلنا أصواته الصاخبة ورؤاه الفسيحة من زاويتنا، ثم انعكس كل ذلك في ما عملناه. ثمة شيء محرّر على نحو غير عادي في النهاية المفتوحة للشاشة البيضاء التي تظلم فجأة ثم تضاء باستحالات ملونة. لقد ولدنا ثانية في السينما كمواطنين ذوي نظرة شاملة في تحدّينا طغيان الزمن وانعزال المكان اللذين حاولا إحكام الحصار علينا. وبما أن كل شيء ممكن في السينما، فقد تحدّينا بذلك القيود التي تشلّ حركتنا. لقد كشفت السينما آمالنا الخفيّة كأمة. فعلى الرغم من كل الرقابة السياسية والدينية التي حددت مسرّاتنا وتجاربنا البصرية، فلقد استمتعنا للغاية في قوس قزح الصور التي لونت أحلام نهارنا السينمائية.

إن وعيًا نقديًا للحداثة وعواقبها كلها قد نفذ إلى شوارع بيئتنا وأزقتها الخلفية. وحين كنا نعجز عن جمع المال الكافي لمشاهدة فيلم، كان يسرّنا أن نختار أفضل شيء آخر: رواية حية لكل فيلم كان يعرضها علينا أولئك الموهوبون في رواية القصص. كنت ترى على الدوام حشداً من خمسة إلى عشرة أولاد متحلقين حول راوية شاب قد شاهد الفيلم، ومقابل عُشْر ثمن أرخص تذكرة، كان يأتي بك إلى تحت ملصق الفيلم خارج الصالة، ثم يبدأ رواية قصة الفيلم من النشيد الوطني إلى «النهاية». وبغية تلبية معظم التوقعات الخيالية للمجهمور الشاب، كانت تُستدعَى تقاليد القص والأداء الفارسية العريقة: - Pardeh - , Ta'ziyeb, Ro hozi, Naqqali, dari، وغيرها. كنت تشارك في الفيلم على نحو غير مباشر، وتتصوره باستحضارك سلسلة الصور الدائمة التغير من وراء الجدران السمكية للغرفة المظلمة التي حرستها التذكرة الغالية، وتتخيل البطل ومرافقيه في الجوار. كان في كل فيلم من أفلام المغامرات على الأقل أربعة أشخاص لا غنى عنهم هم: «الفنان» Artisteh الذي هو البطل، والشخصية الرئيسة، ومن نماذجه: بيرت لانكستر، و جاري كوبر، وكيرك دوغلاس، ثم الفتاة dokhtareh التي هي حبيبته، موضوع غرامه، وتأتي في رأس القائمة: إليزابت تايلور، وجينا لولو برجيدا، وسلفانا مانغانو، وكلوديا كاردينالي، وصوفيا لورين، ثم «جيم» Jimi - ye، وهو صديق البطل الحميم، ولعله اسم شخص في فيلم ما، وأطلق فيما بعد على كل أصدقاء البطل الآخرين، وآخر هذه الأشخاص هو قائد اللصوص ra'is dozda، وهو كبير الأوغاد، الرجل السيئ، وخصم البطل. كان الراوي على قارعة الطريق يقص على مجموعته الصغيرة مِحَن البطل وتجاربه مع هذه الشخصيات النموذجية التي اكتسبت أبعاداً أسطورية.

ثم إن هذه الشخصيات قد انتقلت من إغراء دور السينما الغامض إلى الفضاء العام للشوارع، ثم إلى الجو الحميم للمنازل. كنا ونحن صغار نجمع من دور السينما أزواجًا من السلايدات Slides المماثلة للمشاهد الأثيرة عندنا. إن زوجين من

اللقطات القريبة للممثل ستيف ريفز وهو يجرُّ عربتين إزاء سماء زرقاء في مشهد من فيلم «هرقل» كان يكلّفان ما يساوي المخصص الشهري للمراهق. هذه الأزواج من السلايدات كنا نجمعها ونبيعها، شأن الأولاد الأمريكيين الذين كانوا يبيعون بطاقات البيسبول baseball، إلا أن الحصول عليها كان أشبه بالمغامرة وليس مجرد زيارة إلى متجر محلي. كنا نقضي ساعات من المتعة في الجلوس ومشاهدة تلك السلايدات مقابل ضوء الشمس أو ضوء مصباح. وفي فترة مبكرة من مراهقتي صرت أتعامل مع هذه السلايدات تعاملاً خلاقًا ومغامراً. أتيت بصندوق أحذية قديم، وعملت ثقبين مستديرين في طرفيه المتقابلين، ووضعت بعد ذلك أحد السلايدات في إطار ورقي، وثبته على أحد الثقبين من الداخل، ثم وضعت عدسة مكبِّرة على مستوى السلايد والثقب. ولما أغلقت الصندوق سميته «جهاز إسقاط». أخذت الصندوق إلى وسط الدرج الذي يصل ساحة دارنا بالسطح. وبما أن الدرج يكون مظلماً حتى خلال النهار عندما يكون الباب المؤدي إلى السطح مغلقًا، فقد كلفت أخي الصغير عزيز أن يذهب ويقف على السطح وهو يحمل مرآة تعكس أشعة الشمس من خلال فتحة في الباب الذي ينفتح على السطح. وبعد بعض التعليمات من وراء الباب المغلق، تمكنت من إرشاد عزيز إلى عكس أشعة الشمس إلى الثقب الخلفي المقابل للثقب الأمامي في جهازي. وهكذا وجهت أشعة الشمس بالمرآة إلى فتحة الباب المغلق، ومن هناك إلى صندوق الأحذية، ثم إلى الثقب الأول، فالسلايد، فالعدسة المكبِّرة، ثم إلى الثقب الثاني، فأسقطت صورة على الجدار الأبيض للدرج. وفجأة تألّق وجه ستيف ريفز الملفوح المهيب إزاء سماء زرقاء على ٢٥ قدماً مربعة من جدار الدرج المنعزل تماماً. يا إلهي! لقد صنعت أنا جهاز إسقاط..!

نجحت الخدعة البصرية، ولم يمرّ وقت طويل حتى استطعت أن أبيع «تذاكر» للأصحاب في الجوار، وأجلسهم على «مدرّج» المنزل، وأعرض لهم السلايدات تباعًا مع رواية القصة. كانت الأرباح لا يستهان بها أبداً حتى بعد أن أعطي أخي الصغير أجرة المهمة القاسية التي لا غنى عنها (ولا سيما في قيظ الأهواز في شهري

تموز وآب). هذا النجاح الباهر ألهمني فكرة كادت تحرق منزلنا. فكرت في إعفاء أخي الصغير المسكين من عناء الوقوف على السطح في جو ترتفع فيه درجات الحرارة إلى الأربعين، وحَمْلِ مرآة تعكس أشعة الشمس من خلال فتحة الباب، وذلك بوضع مصباح كهربائي في داخل صندوق الأحذية قدام السلايد. وخطر لي أنني إن استطعت أن أجد طريقة أحل بها شريط الفيلم داخل الصندوق بسرعة ست عشرة صورة في الثانية (أو اثنتان وثلاثون؟ لقد نسيت الآن) يمكن أن أجعل الأشخاص يتحركون على الشاشة بدلاً من بقائهم ساكنين. (جاءتني الفكرة من صديق كان يرسم عادة صور حصان على الزوايا العليا من صفحات كتابه، ثم يجعلها تتفلت بسرعة من بين أصابعه بحيث يرى الحصان وهو يخبُّ عبر الصفحات). جنّدتُ ابن خالتي جامشيد، ومضينا معًا إل غرفة المعيشة، ثم شرعنا في تجميع المعدات. أطفأنا أنوار الغرفة، وأضأنا المصباح، ووضعت أنا شريط الفيلم المشؤوم داخل الفتحة الصغيرة التي عملتها في أعلى صندوق الأحْذية. ظهر نصفا الصورة البيضاء والسوداء على الجدار الضارب إلى الصفرة. أصابتني رعدة، واستطعت أن أرى تكشيرة جامشيد حتى في الظلمة. ظننت أننا نواجه لحظة اكتشاف نتائج التجربة، وما عليّ سوى أن أحلّ الفيلم عبر الصندوق الذي كان يحمله جامشيد. وحالما حركت شريط الفيلم اشتعلت فيه النار. ولما التمع اللهب الأحمر من داخل الصندوق، بدأ الشريط المشتعل ينحلّ نافثًا دخانًا وكأنه فتيل محترق في طريقه إلى تفجير ديناميت في أحد أفلام جون واين الويسترن. أطفأت النارَ معجزةٌ، غير أن دخانًا كثيفًا قد ملأ غرفة معيشتنا الصغيرة. كدنا نختنق، وخفت أنا أن أفتح الباب، فتلاحظ أمي المنشغلة في باحة الدار عملنا المزعج. ولكن الدخان نفسه كشفنا. تسرّب الدخان من تحت الباب، ورأته أمي، فاندفعت إلى الغرفة تصرخ لي ولابن خالتي جامشيد.

نجونا من ذلك العمل الطائش الذي كانت عواقبه انزعاجًا من استنشاق بعض الدخان، وإلحاق ضرر بالغ بالسجادة. ومع ذلك لم تعاقبنا أمي، فلقد كانت معزة

جامشيد عندنا كبيرة، لأنه وأخويه التوأمين وأخته الكبرى كانوا قد فقدوا أمهم منذ وقت قريب بعد إصابتها بالسرطان. وكانوا قد أُخبروا أن أمهم قد أُرسلت إلى الخارج للمعالجة على أن ينقل إليهم النبأ الحزين عندما يكبرون قليلاً. لذلك كان كل واحد، ولا سيما أمي، على أحر من الجمر للتأكد أن روح خالتي لم يقلق سكينتها أمر غير ملائم.

ولكن توقعات خيالنا هي التي تشوّشت، ليس خيال جامشيد وخيالي فقط، بل خيال الأمة جمعاء. لقد كانت السينما يكتنفها دائماً شيء خطر، شيء غير متوقع، مُغْرٍ، وغير مرئي. وبالنسبة إلينا سرعان ما غدت السينما غرفة ملأى بانفجار خلاق ونار ودخان وإغواء، وحوّلت غرفةمعيشتنا الصغيرة الآمنة من حال إلى أخرى. لم نقدر بعد ذلك أن نتنفس في الغرفة من غير أن نفتح الباب، وندع العالم يلحظ مجازفات وضعنا، كما أن العالم لم يستطع أن يتجاهل الدخان الغريب الذي كان قد تسرَّب من الزنزانة المظلمة عبر فتحة إبداعنا.

وفي هذا الكتاب أعدت النظر المدقق من خلال تلك الفتحة، وقدّمت وصفاً لما أعتقد أنه ينفخ الحياة في هذه السينما أكثر من أي شيء آخر. والحصيلة هي تقدير للسينما الإيرانية وقراءة لها في آن معاً. لقد فكرت وكتبت عن السينما الإيرانية من الداخل والخارج للمطلع الذي هو أنا، وللجمهور العالمي الذي يشاهدها الآن. هناك الكثير من الدهشة والسحر في هذه الأفلام. والصحافة المرتبكة التي شاهدتها حتى الآن لا نستطيع أن تتقصّى وعودها وأخطارها. إن جمهوراً أغنى بكثير ينتظر الآن. فمن مهرجانات السينما العالمية إلى حرم الجامعات، ومن متاحف الفن الحديث إلى الصالات المجاورة، تبرز السينما الإيرانية الآن وكأنها سوق مستقرة لعملة ثقافية تتحدّى منطق المحلية، ومشكلات العولمة. وفي هذه القراءة للسينما الإيرانية، حاولت أن أبقى مخلصاً لذلك الأصل، وأن أحذّر من أخطار العولمة، ومع ذلك أحتفي بإمكاناتها المحرِّرة.

وبعد أن أفحص نشأة السينما الإيرانية في سياق الحداثة، أسلّط الضوء على عدد من المخرجين البارزين الذين تلقّى بعضهم اهتمامًا دوليًا لا يستهان به، وتلقّى بعضهم الآخر اهتمامًا أقل. إن عباس كياروستامي، كما قال أحد نقاد السينما الإيرانية النابهين، هو القاطرة التي جرّت قطار السينما الإيرانية إلى ميدان التنافس العالمي. لقد كان كياروستامي قبل أن ينتبه له العالم مكبًا على إحكام رؤياه. ولقد أوليت دوْر السينما اهتمامًا خاصًا بعد أن مهّدت لذلك بوصف للمواجهة بين السينما الإيرانية ومشروع الحداثة. وفي سياق تاريخ إيران الاجتماعي والثقافي الذي يعطي عمل كياروستامي شكله وجوهره، قدمت تعليلاً لمواظبته الخلاقة على الحوار مع المخيلة الشعرية الفارسية. وترمي المقابلة مع محسن مخملباف Mohsen Makhmalbaf إلى تقديم وصف للمخرج الأكثر أهمية في فترة ما قبل الثورة، في حين يلخّص الفصل الذي كتبته عن بيزائي Beiz'i اللحظة المحددة لذلك الحالم الكبير قبل الثورة، والذي داوم على التعمق في موضوعات الثقافة الإيرانية الثابتة. ولما قابلتُ باهمان فارمنارا Bahman Farmanra، لم أكن مدركًا تمامًا ما يمثله من تواصل بين أجيال السينمائيين الإيرانيين. أما الفصل الخاص بالمرأة وأوضاعها في السينما الإيرانية، فإنه يتقصّى بداية التبصر المصحَّح في تاريخ المواجهة الإيرانية مع الحداثة. وفي الفصل الأخير عرضت تأملاتي في التحديات التي سيواجهها جيل جديد من صنَّاع الأفلام في إيران.

وفي فصل الختام هذا أعرض أكثر ما يشغلني حول مستقبل السينما الإيرانية إزاء تراجع عولمتها. وحاولت هنا أوضح الفوائد التي جنتها السينما الإيرانية من انتشارها العالمي الذي تستحقه. غير أني سعيت أيضًا إلى وصف التأثير السلبي للمهرجانات السينمائية، وبالتالي لشركات التوزيع، في تبادل الإبداع الفني وسياسته. إن عددًا من المهرجانات السينمائية الكبرى، وشركات التوزيع، لها نفوذ واسع، وتأثير هائل فيما يحدث لأفضل ما تنتجه السينما في العالم. فالأعمال الرابحة التي يقوم بها المنتجون والموزعون تستند إلى القوة الإبداعية التي تسعى إلى

بث ما في التحطيم الجمالي للواقعي من روح متمردة. وأما إنجاز الوعد فيعتمد في نهاية الأمر على قدرة الفن على تجاوز حدود مبدعيه الإنسانية العامة، وتفاهات المستفيدين منه مالياً. إن لدى السينما الإيرانية الكثير مما يمكن أن تقدمه للجمهور البعيد والقريب. فلقد انبثقت من الذكريات المؤلمة لحداثة مرفوضة، ومستقبل مؤجل، لتصبح الأمل المشرق لشعب استعاد كرامته، واستعاد التطلعات المباشرة التي حلمت بها أمة إلى العالم.

الفصل الأول

الحداثة وصناعة سينما وطنية

في ١٨ آب ١٩٠٠ نظر أول إنسان إيراني إلى العالم من خلال الكاميرا. كانت الكاميرا من نوع Gaumont، وقد جرى ابتياعها في باريس قبل بضعة أسابيع، وصانع الفيلم كان ميرزا إبراهيم خان أكاسباشي، مصور البلاط الرسمي، وموْقع التصوير كان مدينة أوستند البلجيكية. تضمنت سلسلة اللقطات زيارة ملكية ومعرض زهور. وكان الممثل الأبرز فيها جلالة مظفر الدين شاه. وفي تلك السنة الخطيرة، افتتحت سينما عامة في إيران هي سينما سولي Soli التي أنشأتها في تبريز إرساليات الروم الكاثوليك ابتغاء نشر «كلمة الله»، وتعزيز مجد الرب يسوع المسيح. ومنذ ذلك الوقت، ومصير السينما الإيرانية يُروى بين الرب. والملك، ومملكة السماء الأبدية على الأرض(١).

ترافقت قصة السينما الإيرانية مع مشروع الحداثة كذراع طويلة للاستعمار الذي استلزمته هو ذاته نشأةُ البرجوازيات المتنافسة (الانكليزية والفرنسية على وجه الخصوص)، والثورة الصناعية، وأخيراً ابتداء حركة التنوير. وبعد نحو ٢٠٠ سنة من تعرض إيران لمشروع الحداثة، فإن التجربة التاريخية قد أخفقت في نهاية الأمر لعدة أسباب حاسمة منها منع الاستعمار قيام برجوازية وطنية تعي ذاتها، والعواقب

الوخيمة لتحديد موقع اقتصادي غير موات لإيران في المنطق الإنتاجي للرأسمالية العالمية. ولكن المهم بالقدر ذاته في مخطط هذا الإخفاق كان الانهيار الأخلاقي لأي تشكل ناجح للذاتية الفردية. وتاريخ الفن الإيراني الحديث، وفي هذه الحالة تاريخ السينما، يدوّن هذا الإخفاق، بقدر ما يدوّن الآمال في نجاحه. ولقد نجحت السينما، في أفضل أعمالها، في إعادة تشكيل الذات الإيرانية، وهو الأمر الذي أخفقت فيه الحداثة.

بدايات الحداثة

يطرح «كانت» في «أسس نظرية الأخلاق» المنشور في ١٧٨٥، وأحد أهم النصوص في تاريخ التنوير ونظريته، يطرح مبدأ «الأمر الوضعي» كقوة مرشدة للفضيلة التي لم يعد الكتاب المقدس مرجعها. وهذه الفرضية تعني أن على الإنسان «أن لا يتصرف إلا بحسب قاعدة السلوك التي يستطيع ويريد أن يحولها إلي قانون أخلاقي شامل»[٢]. وتمثل هذه الفرضية في تاريخ حركة التنوير محاولة «كانت» تحديد ذاتية تقوم على مسؤولية الفرد نحو الفضيلة التي لا يؤكدها أي يقين ديني أو أي وصية مقدسة. وإن مأزق مشروع الحداثة في إيران يمكن أن ينظر إليه في الواقع كتاريخ متطاول للإخفاق في توليد نوع من الذاتية المفضية إلى فرضية «الأمر الوضعي»، وتعزيزه. ويمكن أن يقرأ تاريخ الفن الإيراني في الحداثة كنُواح مديد على تلك الهزيمة أحيانًا، وأحيانًا أخرى كتوق بَهِج إلي انتصارها.

لقد كان النظر إلى العالم من خلال الكاميرا أحد المقومات الحرجة للحداثة في إيران منذ مطلع القرن التاسع عشر. ففي حين سعى القيّمون على القانون والنظام من أهل السياسة وأهل الديانة إلى تبني الاختراع البصري الجديد، وتكييفه مع أغراضهم الخاصة، فإن السينما الإيرانية أخذت تُطورها على هامش هذين المحظورين أقلياتٌ اجتماعية متنوعة. فالأرمن واليهود والزرادشتيون، وأكثرهم

إيرانيـون ذوو نزعـات قـومـيـة عـمـيـقـة، إضـافـة إلى أنهم خـارج هيـمنة السلطة الإسلامية. كانوا المسؤولين الأوائل عن تقـديم السـينمـا إلى الجـمـهـور من الزوايا المهملة للمحظورات الثقافية. فأول فيلمين إيرانيين (كلاهما صامت) عملهما أرمني هو أفانيس أوغانيانز Avanes Oganians. كـان فـيلمـه الأول «آبي وربي» Abi and Rabi (١٩٣٠) تصويراً هزلياً لرجلين أحدهما طويل والآخر قصير، بينما روى فيلمه الثاني «حجي آغا، الممثل السينمائي» (١٩٣٢) قصة رجل متدين يطرأ عليه تغير جذري، فيتحول من متشدد على السينما إلى ممثل سينمائي. إن حجي آغا الذي أدى دوره حبيب الله مراد، الطالب في مدرسة أوغانيانز، تُغْريه ابنته (أدَّى دورها آسيا كيستانيان)، وصهره (عباس خان تاهباز) بالذهاب إلى عدة أمكنة في المدينة، وصورا فيلماً. ثم إنه يؤخذ بعد ذلك إلى عرض يظهر فيه أول مرة على الشاشة، ويغدو مؤيداً مخلصاً للسينما[٣]. وهكذا أصبح الحوار الحيوي مع مراجع الثقافة السياسية والدينية أحد المقومات الحاسمة للسينما الإيرانية منذ بدايتها. ولكن ترك المبادرة للأقليات الدينية في مراحل السينما المبكرة يشير إلى الزاوية الحادة التي انطلقت منها هذه السينما. فالذاتية الأخلاقية والجمالية التي تأسست عليها السينما الإيرانية في انتقالها من مجرد الإمكان إلى الواقع كان لها رؤية سطحية للواقع لاترغب ولاتستطيع أن تواجه هاوية الخوف عندما ينبغي أن تفضي شعرية الوجود المريحة إلى بديل مخيف.

كانت المعارضة الدينية للسينما مباشرة وشديدة. فالمحاولات المبكرة لإدخال السينما إلى إيران «لقيت معارضة قوية من غلاة المسلمين الذين كانوا يحتقرون فكرة إعادة خلق الوجه الإنساني والجسد الإنساني على الشاشة»[٤]، على أن معارضة السينما هي أكثر من قضية عقائدية، ولا يمكن التغاضي عنها باعتبارها مجرد اعتراض «غلاة المسلمين» على أحد مظاهر الحداثة. فهناك على الأقل أربعة اعتراضات فلسفية وعقائدية قدمها رجال اللاهوت المسلمين على أي شكل من

أشكال التمثيل البصري، وبعض هذه الاعتراضات مستمد في حقيقة الأمر من التأثيرات الأفلاطونية في الفلسفة الإسلامية. الاعتراض الأول يقوم على الإفتراض أن ملكة التخيل سوف تتغلب على العقل في أي تمثيل بصري خلاّق[٥]. ويقوم الاعتراض الثاني على افتراض مؤداه أن تمعنًا مطردًا في التمثيل البصري لأشياء الواقع يحول دون تفحص الوقائع التي يمثلها. والاعتراض الثالث ينجم عن المعارضة التاريخية للوثنية. وأخيراً فإن أساس الاعتراض الرابع هو الاعتقاد بأن أي فعل خلق يحاكي الخلق الإلهي إنما هو تجديف. وفي نهاية الأمر، فإن اللاهوت الإسلامي قد أخفق في التكيف مع مشروع الحداثة سواء في معتقداته المذهبية أم في تأملاته النظرية. وأصبحت معارضته السلبية والعدائية للسينما علامة، في الواقع، من علامات إخفاقه العام في تعليل حركة التنوير.

نافذة على العالم

في أواخر ١٩٠٤ أنشأ شخص اسمه إبراهيم خان شاهفباشي طهراني، أول دار سينما تجارية في طهران، وكان أيضًا أول من استورد أفلامًا أوروبية إلى البلاد. ولقد فتح إدخال الأفلام الأجنبية نافذه جديدة على العالم الخارجي، ومع أن أهمية إمكان رؤية الشخص التاريخي على الشاشة (في مقابل الإنسان الأبدي في النصوص المقدسة) مسألةٌ فيها نظر، فإن ذلك هو الحدث الوحيد الأهم الذي أتاح للإيرانيين مدخلاً إلى الحداثة. فالإنسان في النصوص المقدسة يشارك الإله في حدوده، فهو قديم وأزلي، وموجود في كل الأزمنة والأمكنة. وفي مجمل طيف الفنون البصرية الإيرانية التي استندت إلى هذا المفهوم، بقي الإنسان خارج التاريخ، ولكن الصورة أخذت تتغير مع إدخال أشكال جديدة من التمثيل البصري. كان التصوير الفوتوغرافي هو الصدمة الأولى، غير أن تاريخه في إيران، والذي يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر، وإلى اهتمام ناصر الدين شاه كاجار

بالفن، بقي معزولاً إلى حد بعيد في البلاط الملكي، وكان تمثيله للحياة محدوداً، بطبيعة الحال، في لحظات متجمدة من الحضور الإنساني في العالم. وهذا التصوير للوقائع المتجمدة كان له سلف تاريخي هو رسوم البلاط الفارسي، والمنمنمات القصصية التي زيّنت روائع الشعر والنثر الفارسيين، ولا سيما «الشاه نامه». وأول من أعلن معارضة التصوير الفوتوغرافي فلاسفة بارزون في القرن التاسع عشر من مثل مُلاهادي زابزافاري، ومن الواضح أنه انتبه إلى الجذل «الخلاّق» الذي ينضح به، والمرآة المتحركة التي يضعها أمام الخليقة.

والسينما، على كل حال، لها جمهور أوسع بكثير. وأقرب الفنون السابقة إليها كانت الرسوم القصصية في المقاهي، والقص الشعبي Naqqali، اللذين يشكلان الفنيّن البصرييْن السمعيْين السابقين للسينما في الثقافة الشعبية. والمراقبة البصرية للإنسان التاريخي (في مقابل الإنسان في النصوص المقدسة) قد جعلت تحقيق الذاتية الإيرانية أمراً ممكنًا. ولكن هذه النظرات الجماعية المحدقة في الإنسان التاريخي كانت نظرات مختلسة، والتفاتات ممنوعة، نُقلت من خلال الزوايا المهملة التي شغلتها الأقليات الدينية زمنًا طويلاً. إن ظلمة دور السينما قد كانت إذًا أمكنة للتجاوز المتزايد حيث كان على الذاتية الإيرانية أن تسعى للتوافق مع وجود خطر ومستعار. ففي ثقافة محظور فيها حتى الرسم والتصوير الفوتوغرافي يغدو التمثيل الشفّاف للواقع تدنيساً محفوفًا بالخطر. وهذا القلق جعل التشكل الحديث للذاتية الفردية في الحداثة أكثر خطراً. ومهما كان الأمر، فإن الذاتية الإيرانية المفترضة قد جُعلت ممكنة من خلال هذه الصور المضطربة ذاتها. وبما أن السينما شكل فني، فإن الظروف الاستعمارية التي وصلت من خلالها إلى إيران لم تستطع أن تقيّدها، بل إن نتائجها غير المتوقعة قد تجاوزتها. كانت الوسيلة يصعب التنبؤ بها، والجمهور كثير العدد لذلك خرجت على سيطرة أي انتداب استعماري أو بطريركي.

الثورة الدستورية

لم تكن الأعوام الأولى من القرن العشرين أعواماً عادية في حياة إيران كثقافة تخوض صراعاً عنيفاً مع عقابيل الحداثة الاستعمارية. فالثورة الدستورية (١٩٠٦ - ١٩١١) هزت أسس الحياة في إيران. فالتعرض للأفكار الجديدة الآتية من الخارج - من الهند المستعمرة، والصين، واليابان، ومن الفلاحين المتحررين في روسيا) ومن عصر التنوير الأوروبي - إضافة إلى الظروف الاقتصادية والسياسية المتغيرة داخل البلاد، كل ذلك قد أفضى في نهاية الأمر إلى «الثورة البرجوازية» بأوسع مضامينها. كان النظام القديم يتهاوي، والسلطة يستولي عليها نخبة ثورية، وقوى الاستعمار تتنافس على ثروات إيران وأسواقها، والأرستقراطية الفاسدة تتشظى، والهيئات الدينية تغرق في الفوضى، ومشروع الحداثة الذي يناوئه الاستعمار يبلغ أوج تقدمه. وخلال عام ١٩١١ استسلمت الملكيّة المطلقة المنتمية إلى العصر الوسيط للحكومة الدستورية مكرهةً. وفي ظل هذه الظروف كانت الذاتية الأخلاقية ميالة وقادرة على مغادرة جنة عدن إلى الأبد، بما أن الوعي القومي كان وراء التشكل الفعّال لأي من أشكالها طيلة قرن ونصف القرن. لقد صاغ «كانت» نظرية التنوير لعصر الحداثة الأوروبي(٦)، ولكن تلقي تأثير حركة التنوير من خلال توسط الاستعمار، قد جعل الذاتية الفردية في إيران تواجه في واقع الأمر مشروع الحداثة بأشكال الذاتية التي ترى أن الإنسان جوهره سابق وجوده لذلك فإن وجوده التاريخي الخاص في العالم لا ينجم عنه واجبات أخلاقية. وهكذا فإن إيران قد تعرضت، بقدر ما يتعلق الأمر بالقضايا المادية، لمشروع الحداثة عبر وكالتها الاستعمارية، ولم يكن في وسعها إلا أن تواجه تلك الحداثة بفضائل العصر الوسيط، بقدر ما سمحت بذلك ظروفها الثقافية. غير أن الفن كان من الصعب استيعابه ضمن هذه الحدود المادية والثقافية.

لقد كانت إمكانات الأنسلال من بوابات جنة عدن واضحة تماماً منذ أوائل القرن التاسع عشر. وفي عام ١٩٠٧ أنشأ رجل يدعى مهدي خان الروسي داراً

للسينما في طهران. وبسبب ميوله الملكيّة وعلاقاته الروسية (كان أبوه انكليزيًا وأمه روسية) فقد كان عمله ناجحًا إلى حد ما. ولكن دار السينما كانت على الدوام تتعرض للهجوم، وخلال المرحلة الدستورية احتلتها القوى المعارضة(٧). وفيما كانت الثورة تفقد قوتها شيئًا فشيئًا، وتسقط آمالها العراض في تشكيل برجوازية وطنية في شرك التنافس الاستعماري، شهدت فترة اكتشاف النفط في مسجد سليمان عام ١٩١٢ اهتمامًا امبرياليًا متعاظمًا بالموارد المادية للبلاد أدى إلى تقويض أهداف الثورة. وفي خلال ١٩١٢ تشكلت شركة النفط الإنكليزية الإيرانية، وشرعت في الإنتاج. ومع اندلاع الحرب العالمية الأول بعد عامين، احتلّ الحلفاء إيران، فسيطرت روسيا على الشمال، وكانت بريطانيا مستولية على الجنوب في واقع الأمر. وبذلك انقسمت البلاد إلى منطقتيْ نفوذ، وكانت سلالة قاجار Qajar فاسدة ومفتقرة إلى الكفاءة، فانتهبت القوى الاستعمارية الكبرى موارد البلاد الطبيعية. عمّ الاستياء الشعبي، وما نسي الناس ما وعدت به الثورة الدستورية، واستمرت المؤسسة الدينية في أداء دور فعّال في قيادة الاستياء الشعبي، غير أن قومية المرحلة الدستورية مازالت حية وفي وضع حسن. وفي ١٩٢١ أُسس الحزب الشيوعي الإيراني. هذا الاضطراب أدى إلى دخول إيران القسري في عصر الرأسمالية العالمية اقتصاديًا وثقافيًا، وذلك من خلال التواجد الاستعماري. ومع اقتراب العقديْن الأوليْن من القرن العشرين من نهايتهما، كان يحكم إيران ملكية دستورية ضعيفة، وكانت القوى الاستعمارية، وخاصة الإنكليز والروس، تتنافس بلا تحفظ، وفي غيبة البرجوازية الوطنية الواعية ذاتها، أخذ اعتماد البرجوازية الكومبرادورية على الاقتصاد الاستعماري يزداد باستمرار.

أما في عالم الفن، فقد كان ذلك الزمن زمن الوعود الكبيرة. فلقد بدأ الشعر خاصة يفصح عن شروط التحرر الوطني من تلك الأوضاع المتشابكة. وفي شعر المرحلة الدستورية اكتسبت فكرة «الأمة» شرعية وانتشاراً. وولد «وعي قومي»، مع أن الذين أسهموا في نشره في البداية مجموعة من المثقفين غير العضويين inorganic الذين «سمعوا» تواً بأفكار التنوير والحداثة، وبالتالي لم يستطيعوا أن يصوغوها

صياغة خاصة ومؤثرة على نحو ما تقتضيه الظروف المادية. ومن التطورات التي لاتقل أهمية عن ذلك نشأة الأعمال القصصية. فقد نشرت في برلين عام ١٩٢٢ أول رواية إيرانية هي رواية «حدث ذات يوم» للكاتب محمد علي جمال زاده. وفي العام نفسه نشر نيما يوشيج Nima Yushij ديوان «أفسانه» AFsaneh معلناً ولادة حركة الحداثة في الشعر. لقد حدد جمال زاده ونيما الفضاء الجمالي للحداثة الأدبية والشعرية في إيران. وأخذ مشروع الحداثة الإيرانية في الشعر والنثر يجد فضاءات جمالية لم يستطع التوسط الاستعماري أن يتحكم في نتائجها. فالفن حدد موقعاً له خارج نطاق الحداثة المرتبطة بالحالة الاستعمارية، أو بالنشاط الديني المضاد للحداثة، وأخذ يخطط وجوده الحيوي في تاريخ زمنه المادي بعيداً عن السياسة المعتمدة على الاستعمار، على انهماكه العميق في السياسة، ومتحاشياً السلفية الدوغمائية، على انطباعه الواضح بالأخلاق المنسجمة مع منظوره.

ولما ارتقى رضا شاه العرش البهلوي في عام ١٩٢٩، بدأت مرحلة جديدة في تاريخ الحداثة الإيرانية. وكان محض مصادفة أن يكمل المستشرق الإنكليزي إي. ج. بروان E.G. Browno، وينشر مؤلَّفَه المتعدد الأجزاء عن تاريخ الأدب الفارسي قبل ذلك بعامين. وبما أن رضا شاه كان يسعى إلى إنشاء جهاز سياسي للهوية القومية الإيرانية. فإنه قد وجد أن ذلك المؤلَّف يعطي تلك الهوية رواية أدبية. ولما أنشئت شبكة السكك الحديدية الإيرانية عام ١٩٢٧، كانت تلك الهوية قد أخذت تكتسب إطاراً جغرافياً يمكن تحديد معالمه. وأصبحت «إيران» في ذلك الوقت الاسم الرسمي لبلد يتمتع بوحدة الأرض، وبتاريخ يفترض أنه متواصل من عهد العيلاميين Elamites إلى عهد البهلويين. إن تصور «الفرس»، أو «الإيرانيين» أنهم فرع من العرق الآري، وغير ذلك من الأوهام الراسخة والخطرة أحياناً، قد أخذت تُفرض بالقوة. ولما بدأ نظام رضا شاه الديكتاتوري ينتحل مشروع الحداثة الإيراني، كان على الفنانين والأدباء أن يبحثوا عن مكان لهم، وهو مكان يتأرجح على أطراف مركز السلطة، إن الخوف الصاعق من السلطة سيبقى العامل الذي يحدد التشكيل الخطير للذاتية الفعالة. أصبح رضا شاه «أبا» إيران الحديثة، وحكم

«أبناءه» بقبضة من حديد. ومرة أخرى غدت القَصَاعة infantalism شرط النضوج المعتقل الذي حدّد الرعايا الإيرانيين. وفي تلك الفترة، كان النزوع الاستعماري شديداً، وكان سوق النفط العالمي يزيد النار اشتعالاً. ولم يكن رضا شاه ليطاول عمالقة التوسع الاستعماري: بريطانيا وروسيا. وكلما ضعف في مواجهة المستعمرين، زادت ضرواته نحو رعاياه. وكان من الصعب آنذاك أن يسلّم المرء بأن انتماءه إلى «إيران» أمر مشرِّف.

لا شرف إلا ذلك الذي تعهدته مخيلة الفنانين الإيرانيين بالعناية وهم يبحثون في العالم وفي أعماقهم عن وجود نبيل في تاريخهم. ففي عام ١٩٣٠ عاد صادق هدايات إلى إيران من أوروبا لينحت الأدب القصصي الفارسي بلغة دائمة التأثير على نحو استثنائي. وفي السنة ذاتها. عُرض أو فيلم إيراني صامت. وحاول أفانيس أوغانيان في فيلمه «آبي ورابي» المستند إلى نموذج دنماركي أن يصل بالثقافة البصرية الإيرانية إلى قوة الفيلم الكوميدية، ومقدمته الموسيقية. وفي عام ١٩٢٩ أنشأ إبراهيم مرادي استوديو في بندر أنزلي قرب شاطئ بحر قزوين في الشمال. وفي هذا المكان صنع عام ١٩٣١ فيلمه «انتقام الأخ» المعروف أيضاً باسم «الجسد والروح»: قصة ميلودرامية عن شقيقين يقعان في حب فتاة واحدة. لم يكمل المخرج الفيلم، ولكنه استطاع أن يعرض أجزاء مختلطة منه(٨). وصنع مرادي ميلودراما أخرى في عام١٩٣٤ هي فيلم «الجَشِع» Rapacious حول فلاح يهجر زوجته إلى إمرأة في المدينة. وما تشير إليه هذه الجهود المبكرة من أجل سينما وطنية هو نمو وعي البرجوازية الناشئة التي احتاجت إلى أشكال من الترفيه تتجاوز فنون الأداء القديمة. ولقد عالجت السينما الإيرانية الناشئة موضوعات منها: عملية التمدين، الهجرة من الريف إلى المدينة، والتحول من أخلاقية العصر الوسيط إلى أخلاقية البرجوازية. كانت دور السينما تغصّ بسكان المدن، والمثقفين الشباب، والتجار، والبرجوازيين الصغار، وموظفي الإدارة المدينة والعسكرية، وقلة من النساء اللواتي تجرأن على الخروج إلى الهواء الطلق.

وفي الوقت الذي كانت تتخذ فيه هذه الخطوات البريئة في السينما الإيرانية، كان المستقبل القريب ينطوي على أحداث عنيفة. ففي عام ١٩٣١ أعلن رضا شاه حظر الحزب الشيوعي الإيراني، واستهل بذلك عهد الإرهاب الذي ساءت سمعة السجون فيه بسبب فظاعة أوضاعها. وفي العام نفسه حظر رضا شاه فن الأداء الإيراني التقليدي: التعزية Ta´ziyeh، وهذا الفن الذي كان مسرح احتجاج لم يحتمله رضا شاه لأن الصور الرمزية للتحرر الشيعي الكامن كانت تحتمي به، ولأن مظاهره العنيفة (من مثل أشكال جلد الذات المبالغ فيها) لم تتقبلها نزعاته الحديثة. ومورس هذا الفن بالسر إلى أن رفع الحظر عنه. غير أن احتجاجه المؤقت تزامن مع نشأة السينما. ففي عام ١٩٣٢، أي بعد عامين على حظره، عرض أول شريط أخبار باللغة الإيرانية، وفي هذا الشريط الذي أدهش الجمهور الإيراني يظهر رئيس الوزراء الإيراني محمد علي فوروغي Foroughi، وكمال أتاتورك حيّين. وبعد عامين أخرج عبد الله حسين سيبانتا Sepanta فيلم «الفردوسي» (١٩٣٤) عن حياة هذا الشاعر القومي. إن حظر فن التعزية، وظهور أول فيلم ناطق بالإيرانية، وأفلمة حياة شاعر إيراني ملحمي، إن كل ذلك يشير في آن معًا إلى التغييرات السريعة التي كانت تحمل إيران، سواء أرادت أم لم تُردْ، على ملاقاة العالم الحديث. وإن الحداثة المفروضة من رضا شاه لا يمكن أن تترجم إلا إلى قبول متكلّف من البرجوازية الناهضة، أو رفض من المؤسسة الدينية التي كانت تنطق باسم الرأسمالية التجارية القديمة. ومهما كان الأمر، فإن السينما الإيرانية الناشئة قد أخذت تجتذب الجمهور وتسلّيه على نحو أثّر في وعيه الأخلاقي والسياسي أكثر من أي شيء اختبره من قبل.

ولما أخرج إردشير إيراني Ardesher Irani فيلم «الفتاة المتعالية» Lor Girl عام ١٩٣٣، كانت إيران تعيش مرحلة منفلتة من التحديث القسري الذي كان للاستعمار دور سلبي فيه. فقد أسست جامعة طهران عام ١٩٣٤، فقامت بذلك أهم مؤسسة للتعليم العالي في البلاد بما ينطوي عليه ذلك من آثار واسعة على تطور

الأمة السياسي والثقافي. كان هذا الحدث يدلُّ على التشكل الفعّال للبرجوازية الإيرانية، وعلى الزيادة المهمة في عدد مثقفي المدينة، وعلى المأسسة الناجحة للتعليم العلْماني. ونشر صادق هدايات في السنة ذاتها ترجمة «رباعيات الخيام» التي بعثت الحياة في متشكك العصر الوسيط لكل الجيل الجديد من مثقفي الحداثة.

وابتغاء ترسيخ صورة الدولة الجديدة الناشئة، بدّل رضا شاه اسم البلد بإيران عام ١٩٣٥. وأدت سياساته الديكتاتورية (عذّب عام ١٩٣٩ تعذيباً وحشياً الشاعر الكبير المنشق فاروقي صادق، ثم أعدمه) إلى مقاومة شعبية في بعض أنحاء البلاد من مثل انتفاضة مشهد التي لم تدم طويلاً، ولكن بلا طائل. وفي العام الذي عُرض فيه فيلم «الفتاة المتعالية» (١٩٣٦)، حظر رضا شاه على النساء ارتداء الشادور Cha-dor. وهذا التزامن دلّ على القَدَر المتوازي للحداثة والسينما. فلقد أصبح سفور النساء السمةَ البارزة للفن المستورد حديثًا. ولم تظهر النساء محجبات في الأفلام إلا حين يقتضي الدور ذلك حتى مجيء الثورة الإسلامية، والأسْلَمة النشيطة للسينما. وهكذا كان للسينما دور بالغ الأهمية في تحرير المرأة الإيرانية. إن فكرة ظهور نساء في الأفلام، على الرغم من كون الممثلات الرائدات من الأقليات الدينية، إن هذه الفكرة بالذات كانت خطوة إيجابية نحو تحريرهن من العزلة المفروضة من النظام الأبوي. والأمر المهم أيضاً هو أن المتفرجات القليلات استطعن أن يرين نساءً يظهرن أمام الناس بلا حجاب. وكان لذلك أثر باقٍ في تاريخ الحداثة الإيرانية.

يصور فيلم «الفتاة المتعالية» علاقة حب بني جافار وجولنار يتهددها مجموعة من اللصوص. وهذا الفيلم الذي سُمّي أيضاً «إيران الأسى وإيران اليوم» كان في آخر الأمر دعاية للشاه، وإدارته الممركزة. وفي عام ١٩٣٤ أخرج فريق سبانتا وإيراني فيلماً آخر لشركة الأفلام الامبراطورية في الهند هو «شيرين وفرهارد». ولقد كانت أفلمة هذه القصيدة الكلاسيكية للشاعر نظامي جانجافي Nizami Gan-

javi إحدى المحاولات المبكرة للمزاوجة بين الشكل الفني الجديد والموضوعات المألوفة في الشعر الفارسي القديم. وفي فيلم «العيون الداكنة» Dark Eyes (١٩٣٦) عالج سيبانتا موضوعاً شائكاً هو غزو نادر شاه للهند في القرن السابع عشر، وفي السياق حكى قصة حب هوما Homa وهومايون Homayoun. وفي «الیلی والمجنون» (١٩٣٧) الذي أنتجته شركة الهند الشرقية في كلكتا أكب سيبانتا على قصة أخرى للشاعر نظامي. إن هذه العقود الأولى والقليلة من تاريخ السينما الإيرانية تشير إلى التكييف للشكل الفني الجديد مع السياق الريراني. وفي هذه الفترة كانت مهمة السينما الترفيه عن الطبقة الوسطى الناهضة. فالموضوعات استُمدت من الشعر الفارسي القديم، ووَعْدُ المجتمع المُحدَّث تَحدَّدَ موقعهُ بالنسبة للجمهور الإيراني. وهكذا تزامنت مراحل تطور السينما الإيرانية مع مشروع الحداثة الذي رعته الدولة. فعلى ملصق للإعلان عن فيلم «الفتاة المتعالية» نقرأ ما يلي:

> «الفتاة المتعالية» أو «إيران الأمس وإيران اليوم» أول فيلم غنائي ناطق بالإيرانية، أنتجه ستوديو الأفلام الإيرانية في شركة الأفلام الامبراطورية في بومباي، وأخرجه أردشير إيراني، مع مشاركة ممثلين إيرانيين، سيعرض قريباً في طهران. وسوف ترون في هذا الفيلم، وتقارنون بين ظروف إيران السابقة، وتقدم البلاد السريع في عهد العادل والقادر شاهنشاه، صاحب الجلالة بهلوي... (٩).

لقد أدى اندلاع الحرب العالمية الثانية، واحتلال الحلفاء لإيران عام ١٩٤١ إلى تخلي رضا شاه عن العرش لصالح ابنه محمد رضا شاه الذي حكم

منذ عام ١٩٤١ حتى سقوطه في سياق الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩. ولقد كان إنشاء حزب توده أثناء احتلال الحلفاء للبلاد بشيراً بأهم حدث في تاريخ إيران السياسي والاجتماعي. واتفق أيضاً أن نشر صادق هدايات عام١٩٤١ روايته المبتكرة «البومة العمياء». وابتدأ بذلك عقد من الحرية غير المسبوقة في الحياة الاجتماعية والثقافية للأمة المدركة هويتها الجماعية.

ولما نزلت القوات العسكرية الأميركية في إيران عام ١٩٤٢، تيسّر للمثقفين الإيرانيين معرفة اجتماعية وسياسية جديدة بالولايات المتحدة، فأفلام الدعاية الوثائقية الأميركية أغرقت صالات العرض في إيران، في حين كان السوفييت نشطين بالمثل في دعم حزب توده ومطامحه السياسية، وفي عام ١٩٤٥ دفعت جمهوريتا كردستان وأذربيجان المدعومتان من السوفييت البلادَ إلى حافة التجزئة. وفي العام التالي بدأت القوى الدينية تؤكد حضورها السياسي، فاغتالت أحمد كاسرافي Kasravi، أحد أعلام الإصلاح الاجتماعي. وكان أن أخرج اسماعيل كوشان Kushan، في إبان هذا الاضطراب، فيلمه «عاصفة الحياة» (١٩٤٨)، وهو أول فيلم ناطق بالفارسية أُنتج داخل إيران. وبعد سنة أخرج كوشان فيلم «سجين الأمير»، وكان أحد أبكر الانعطافات نحو الدراما التاريخية. ففي قصة بوروزو Bor-zu يقع البطل في حب ابنة الأمير، ويساعدها على إعادة والدها إلى السلطة. إن فترة ما بعد الحرب في إيران تميزت باهتمام متزايد بالأهمية الجغرافية للبلد من الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة، القوتين العظميين اللتين سعتا إلى الهمينة على المنطقة في الفترة الواقعة بين أربعينات وثمانينات القرن العشرين. ومع ذلك، فإن هذه الفترة بشّرت بالكثير من الحرية السياسية إضافة إلى ذلك. فالمثقفون الإيرانيون استفادوا من الفرص التي أتاحها احتلال الحلفاء. ففي ظل هذه الظروف حوّل حزب توده طبيعة الثقافة السياسية في إيران، وشرعت في التحرك قوى تقدمية جبّارة، وأخذت نخبة من الطليعة الثورية تنظم العمال وتثقفهم، وصارت الديمقراطية الأولية تؤثر في البرلمان الإيراني. أما البرجوازية التي مازالت تجارية

النزعة، فقد أصبحت أكثر وعيًا لذاتها. وفيلم هدايات «البومة العمياء» تصوير قاتم ومؤثر لانحطاط المجتمع المخفق في إنجاز حداثته الخاصة. وعلى ما في رائعة هدايات من يأس، فهي تنطوي على وعي حاد بالحداثة الأدبية، وتظهر ثقة جمالية بالنفس لم تنجز من قبل في الإبداع الخيالي الإيراني الحديث.

انتهى عقد الفوَران السياسي والثقافي نهاية مفاجئة في عام ١٩٤٩ مع محاولة اغتيال محمد رضا شاه، والتي أدت إلى خطر حزب توده. وفي حين التجأ هذا الحزب إلى العمل السري، كثّفت القوى الدينية أنشطتها، وفي عام ١٩٥١ قامت منظمة تدعى «أنصار الإسلام» Devotees of Islam باغتيال رئيس الوزراء رمزارا Ramzara. وهذه الأحداث السياسية المتطرفة رافقها حدث أدبي فاجع هو انتحار صادق هدايات في باريس ١٩٥١. ولما تولّى محمد مصدق رئاسة الوزراء في السنة ذاتها، أتاح التطور الديمقراطي المفاجئ فرصة للديمقراطية التمثيلية مرة أخرى. أمّم مصدق صناعة النفط الإيراني، وفي عام ١٩٥٣، أرغم الشاه على مغادرة البلاد بعد أن أصرّ على تقييد سلطاته بالبرلمان. وما لبثت حكومة مصدق أن أطاح بها انقلاب هندسته المخابرات المركزية الأميركية، واستعاد الشاه إلى السلطة، وكان ذلك بداية الفترة التي اتصفت بالتدخل الأميركي في الشؤون الإيرانية. لقد أعقب فترة مصدق انحسار في الوجود الاجتماعي للقوى العَلْمانية، وتجربة مريرة مع الديمقراطية الليبرالية ودسائس متواصلة من القوى العظمى، وإحساس عام بالخديعة. أخفق حزب توده إخفاقًا مريعًا في دعم مصدق، وعجز هو بدوره عن الاحتفاظ بالنفوذ في وجه المعارضة الأميركية والسوفييتية. وأعدَّ المسرح لتجربة أكثر مرارة في العقود التالية.

طغت بعد مصدق ديكتاتورية موجعة أنزلت بالمثقفين الإيرانيين والحياة الفنية كوارث. فقلد عزم الشاه العائد إلى السلطة على قمع أي شكل من أشكال المعارضة

السياسية والثقافية. ففي عام ١٩٥٧ أُسس السافاك، بوليس الشاه السري المرعب، ووطّد إحدى أكثر الدول الشمولية وحشية في التاريخ الحديث. ومع ذلك فقد نشر أحمد شاملو Shamlu روايته «هواء نقي» عام ١٩٥٧، وتميز هذا العمل بتقديم أسلوب أدبي غنائي وسياسي ومجازي في آن معًا. وفي العام نفسه نشر جلال الأحمد Ahmad- Al «مدير المدرسة» وكانت مؤشراً حاسمًا على الواقعية الاشتراكية في الرواية الفارسية الحديثة، وهو التيار الذي استمر إلى أواخر السبعينات. ومات في عام ١٩٦٠ نيما يوشيج، مؤسس الشعر الفارسي الحديث، وميراث عبقريته الشعرية ماضٍ في تثوير نصوص تراث قديم وغني وباعث على الفخر. ونشر علي محمد أفغاني «زوج آهو خانم» التي كانت إحدى أكثر الروايات نجاحًا، ومنعطفًا حاسمًا في المخيّلة الأدبية.

ومع عودة الشاه إلى السلطة مدعومًا كل الدعم من أميركا، أصبحت إيران طوع الإمبريالية الأميركية. ومع حظر حزب توده، أُقصيت القوة السوفييتية عن الساحة بالفعل. وعمَّ اليأس في أوساط المثقفين ورجال الأدب أو كاد. وكان أكبر ممثلي الحداثة الشعرية آنذاك: نيما يوشيج، وأحمد شاملو، ومهدي أخافان سالس Akhavan - eSales. والأهم من كل ذلك، هو أن إيران قد جُرَّت إلى صدر السوق العالمية المحتاجة إلى نفطها، وتمّت مراودتها عن إمكاناتها التجارية المتوسعة.

بدأت البرجوازية التجارية الناشئة التي كانت تخدم ذلك السوق تُستَغْوى بالأخلاق البديلة التي وجدت طريقها إلى أفلام ميلودرامية من مثل فيلم إسماعيل كوشان: «حب مُسكر» (١٩٥١)، وهو قصة خيالية جريئة عن إمرأة ورجلين. ويتعاطى فيلم «القفّاز الأبيض» (١٩٥١) الذي أخرجه بارفيز خطيبي Parviz Kha-tibi علاقة مماثلة، ولكنها هذه المرة بين أب وابنه وموضوع رغبتهما المشتركة. وفي حين تفتقر هذه الأفلام إلى جوهر يمنحها دلالة دائمة، فإنها تمثل في أوائل الخمسينات حياة الطبقة الوسطى في المدن بعيداً من شواغل معظم الأفلام بالطبقة

البرجوازية الصغيرة. إن تصوير حياة الطبقة الوسطى المتعلمة، ومثقفي المدن سيثبت أنه أصعب تحديات السينما الإيرانية، وهذه المهمة ستبقى حتى يتصدى لها بهرام بيزائي وداريوش مهرجوي Daryush Mahrju'i بعد عدة عقود.

منذ الثورة الدستورية (١٩٠٦ - ١٩١١) كانت القومية المفْضية إلى سياسات معادية للاستعمار قوة كبرى في الثقافة السياسية. ولقد دخل الموضوع القومي إلى السينما في مطلع الخمسينات، والراجح أن ذلك كان ردة فعل على الحلفاء خلال الحرب العالمية الثانية. ومن أوائل من طوروا هذا الموضوع غلام حسين ناقشينه Naqshineh، الذي اعتمد فيلمه «القومي» (١٩٥٣) على مخطوط كتبه الملازم الأول محمد ديرامبخش Derambakhsh. واستُكشِفت أيضًا موضوعات وعواطف قومية مماثلة في ميلودرامات تاريخية مثل فيلم علي قاسمائي Kasma'i: «رحلة صيد يعقوب ليث» Ya'qub Layth Saffari (١٩٧٥) الذي تطفو على سطحه مشاعر معادية للعرب. وعلى هذا فإن سينما ما بعد الحرب واصلت تلبية أذواق الطبقة الوسطى المتزايدة، والجهر بالأفكار القومية أيضًا. إن أفكاراً من مثل «الوطن» و «التراث القومي» و «الأجانب» و «الأعداء» كانت طاغية على هذه السينما، وكلها، أو معظمها، كان يخدم نظام الشاه.

وحتى منتصف الخمسينات كانت السينما لا تزال مشروعًا تجاريًا بالكلية. فالإنتاج السنوي زاد زيادة حادة، وأُنشئت دور سينما في كافة أنحاء البلاد. وكانت الأفلام الأجنبية: ويسترن هوليود، والغنائية الهندية على الخصوص، رائجة مثل الأفلام الفارسية Filmfarsi، إن لم تكن أكثر رواجًا من هذه الأفلام الوطنية الميلودرامية التس سرعان ما سميت هكذا بشيء من الازدراء. غير أن المستقبل سيشهد نشأة السينما كشكل فني جاد. كانت القصص، والروايات، ولا سيما الشعر، هي الأشكال الثقافية المفضلة، والشعراء وكُتّاب الراوية هم الأيقونات الوطنية للحداثة والتقدم والمعارضة السياسية. وكان أبرز وأشهر المثقفين آنذاك:

صادق هدايات في الراوية، ونيما يوشيج في الشعر، وجلال الأحمد في النقد الاجتماعي. ولم يبرر من بين أعلام الثقافة هؤلاء صانع أفلام واحد.

في أوائل الستينات ابتدأ عقد مضطرب. فلقد اعترفت إيران بدولة إسرائيل عام ١٩٦٠، وفصلت بذلك نفسها عن الدول العربية والإسلامية التي تشاركها إرثًا ثقافيًا. وبعد سنة من ذلك هزّت المؤسسة الشيعية الإيرانية أزمة كبيرة حين ترك موتُ أية الله العظمى بورو جردي Boroujerdi منصبَ القيادة شاغراً. والحدث استدعى اجتماع القيادات الدينية في قُمْ حيث نُوقشت مسألة السلطة العليا للمرجع الشيعي في عالم سريع التغير. وفي عام ١٩٦٢، حين كان أئمة الشيعة منشغلين في مناقشة مصير المؤمنين، نشر جلال الأحمد مقالته البالغة التأثير «التسمم الغربي» Westoxination التي أوجز فيها أهم أعراض «المرض» الذي اكتشفه بين مثقفي إيران العَلْمانيين. وكان مبدأ «الأصالة» في أساس تشخيص الأحمد. وبما أنه أخفق في تصور مشروع الحداثة من خلال توسط الاستعمار، فقد رأى الأحمد التاريخ الإيراني الحديث تاريخًا متعاظم «التغريب». إن هذه النظرة المشوّشة للتاريخ الحديث قد أدت إلى بروز رموز رجعية سيئة السمعة من مثل الشيخ فضل الله نوري، المعادي المتصلب للدستور، بطلاً في مقالة الأحمدي.

وفي عام ١٩٦٢ توهجت الآمال حين أصدر النظام البهلوي قانون الإصلاح الزراعي، ثم أعلن في العام التالي «ثورته البيضاء». كان ذلك بداية سلسلة من الإصلاحات في المجالين الزراعي والصناعي للحيلولة دون قيام هبات ثورية. ومع ذلك قاد آية الله الخميني انتفاضة كبرى في حزيران ١٩٦٣ في معارضة جزئية للثورة البيضاء، مستفيداً كل الاستفادة من الاستياء العام الذي كان يتعاظم ضد النظام البهللوي منذ انقاب ١٩٥٣. قمعت هذه الانتفاضة قمعًا وحشيًا من العسكر، ونُفي الخميني إلى تركيا أولاً ثم إلى العراق. ومع ذلك كان الشاه عازمًا على الملاءمة بين منجم الذهب الذي عثر عليه في مال النفط وبين حداثة تجميلية Cosmetic. ففي

عام ١٩٦٧ طبّق «قانون حماية الأسرة» الذي حاول به أن يحدّ من حرية الطلاق في الوسط الشيعي، أو ممارسة تعدد الزوجات، أو زواج المتعة. إن هذه البقايا من التشريع الشيعي المنحدر من العصر الوسيط لم تلائم التحديث السريع الذي كان الشاه يشعر بأنه يحمل عبء إنجازه. وفي السياق ذاته جُنّدت النساء في فرق محو الأمية في عام ١٩٦٨، وأُرسلن إلى بقاع نائية من البلاد لتعليم الفلاحين الشباب كتابه مدائح جلالته وقراءتها. هذه التطورات انطوت على مفارقة، ففي حين كانت جزءاً من برنامج كبير للحداثة التي ترعاها الدولة، فإنها لم تساهم مساهمة ذات شأن في تشكيل بورجوازية وطنية تمتلك الوعي الذاتي.

وفي الوقت الذي أحبطت فيه عوامل محلية ودولية طبقة وسطى على هذا النحو، فإن أكثر نماذج النظام الأبوي الفارسي بؤساً وجد تعبيره السينمائي في جنس دُعي الفيلم الجاهلي Film Jaheli. فقلد كان إنتاج فيلم «كولا مخملي» Kolah Makhmali (١٩٦٢) الذي أخرجه إسماعيل كوشان، المتمرس في السينما الإيرانية، قد استهل سلسلة من هذه الأفلام التي اكتشفت البرولتياري الرث، أو «البرجوازي الصغير الرث» واحتفت بهما في آن معاً. إن لفظة «جاهل» تشير إلى صنف من الناس يجسّد أكثر سمات النظام الأبوي وضاعة. وبما أنه صورة كاريكاتورية «للفتوّة»، فهو يمثّل أكثر تجليات تعصب الذكورة دناءة، والتي يناط الشرف فيها بالعفة. وهؤلاء «الجهلة» يترددون، مع ذلك، إلى المواخير، ويتباهون باللواطة. ولقد اجتاحت ظاهرة أفلام الجاهل هذه السينما الإيرانية في الستينات. وفي فيلم «إبرام في باريس» (١٩٦٤) يعطف إسماعيل كوشان اهتمامه إلى الإطلاع الفعلي على الفروق الثقافية بين ««الإيرانيين» و «الأوروبيين»، وفي هذه الحالة لايمثّل «الإيرانيين» إلا «الجاهل» الذي أدّى دوره الممثل القدير في هذه الأفلام: ناصر ملك مطيعي Naser Malak Moti'i.

غير أن هذه النكبات لم تكن لتحدد السينما الإيرانية في الستينات. ففي تلك الفترة شهدت البلاد أفضل ما في السينما العالمية، وما زاد من قوة الدفع التي ولّدها

تدفقُ الأفلام الفنية إلى البلاد، الرحلات المتكررة إلى مهرجات السينما العالمية، إذ بدأت مجموعة من صانعي الأفلام الشباب تنظر إلى المجتمع الإيراني نظرة جديدة. إن فيلم «المنزل مظلم» The House is Black (١٩٦٢) للمخرجة فوروغ فاروخزاد Forough Farrokhzad ينبغي أن يعتبر أهم فيلم في مطلع الستينات، إذ أن معالجته الشعرية للجذام قد استبقت الكثير مما أعقبه في السينما الإيرانية في الثمانينات والتسعينات. وما يضاهي هذا الفيلم في الأهمية فيلم «الليل الأحدب» (١٩٦٤) للمخرج فاروخ غفاري Farrokh Ghaffari، والذي يمكن اعتباره في الواقع انعطافًا في السينما الإيرانية. فلقد نجح غفاري باقتباس قصة من «ألف ليلة وليلة»، وبالحد الأدنى من الوسائل التقنية، في إخراج فيلم فاق توقعات المعاصرين. ومن الأحداث السينمائية الكبيرة في الستينات فيلم «القرميد والمرآة» (١٩٦٥) للمخرج إبراهيم جولستان Colestan، وفيلم «سيافاش في بيرسبوليس» Seyavash in Persepolis (١٩٦٧) للمخرج فريدون راهنيما Fereydun Rahnema. أما فيلم «البقرة» (١٩٦٩) للمخرج درويش مهرجوي Mahrju'i فيمكن القول: إنه قد غيّر تعريف السينما الإيرانية. وقد أصبح فيلم «البقرة» المبني على قصة للكاتب غلام حسين سعيدي محكًا لكل عمل سينمائي كبير منذ ذلك الوقت. إن دراسة علاقة رجل ببقرته، وبساطة السرد الذي يتطور على التدريج إلى فحص غني لطبيعة حيوانية الإنسان، إن ذلك فوق ما أنجزه أي واحد من جيل مهرجوي.

وفي عالم الأدب كان الإنتاج وفيرًا أيضًا. ففي عام ١٩٦٤، نشرت فوروغ فروخزاد ديوان «ولادة أخرى» الذي يعتبر معلمًا هامًا من معالم الشعر الفارسي الحديث. وقد أصبحت فوروغ أعلى الأصوات المعبرة عن أجيال من النساء الإيرانيات اللواتي تقمعهن وترفضهن الثقافة الأبوية. وهذه الشاعرة ليست الصوت الأهم والأذكى والأشجع فقط، بل هي أيضًا أيقونة الحساسيات المخنوقة للحضور الأنثوي في المخيلة الشعرية الإيرانية. وموتها الفاجع المفاجئ في عام ١٩٦٧ اختصر بلا رحمة مصير أبلغ وأفصح مؤلفة في تاريخ الأدب الفارسي. ويكشف



في فيلم «البقرة» للمخرج درويش مهرجوي، يعتبر تصوير إيزاتولا انتزامي البارع لتناسخات رجل يتحول إلى بقرته الميتة علامة بارزة في السينما الإيرانية.

صدور ثلاث روايات كبيرة في أواخر الستينات الفوران الغني للخيال المبدع في هذه العقد، وهذه الروايات هي «الحجر الصابر» (١٩٦٦) للكاتب صادق شوباك، و«الأمير احتجاب» (١٩٦٨) للكاتب هوشانغ غولشيري Houshang Golshiri، و«سافوشون» Savushun (١٩٦٩) للكاتبة سيمن دانشفار Simin Daneshvar. إن هذه الأعمال قد ثوَّرت الحساسيات الجمالية والشعرية الإيرانية. ففي حين جعلت فروخزاد ودانشفار الصوت الأنثوي ذا حضور جوهري في الحداثة الثقافية الإيرانية، فإن صادق شوبك ومحمود دولتبادي Dolatabadi وهو شانغ غولشيري، وغيرهم، قد دفعوا حدود الحداثة الأدبية إلى مناطق مجهولة. فتحدثوا عن الأمل، وعن الإمكانات، وعن الغد الأفضل في أعمالهم المترسخة في أرض الواقع الراهن.

وعكس تشكيل «رابطة الكتاب» في عام ١٩٦٨ الإدراك المتعاظم للحضور السياسي للأدباء في إيران. وتزامن موت صمد بهرانجي في ١٩٦٨، والذي غرق في نهر آراس في أذربيجان مع فترة من القلق الشديد كان يمرّ بها المثقفون الإيرانيون، وما فاقم هذه الحالة هو موت جلال الأحمد من نوبة قلبية عام ١٩٦٩. كان النظام البهلوي آنذاك يحكم سيطرته على الحداثة التي ترعاها الدولة. وفي ميدان الاقتصاد، كانت إيران في قبضة الرأسمالية التي كانت محتاجة إلى نفطها، ولم تكن مبالية باستثمار سوقها الاستهلاكية المتوسعة. وفي هذه الظروف كان المثقفون العلمانيون، أو أكثرهم، محصورين في غرف الدراسة في المدن، وخاصة طهران. ومع أنهم كانوا من حيث الصلة بالناس مقيدين، ومن حيث التصنيف غير عضويين، فقد استطاعوا أن يخلقوا لغة منهمكة بالقضايا السائدة للحداثة، ومُبْقية على موقف ثوري، على الأقل بما فيها من نغمة وبلاغة معادية للاستعمار.

وكان عقد السبعينات عقد الأمل والشجاعة. فحين قُمعت حركة عصابات Siyahkal عام ١٩٧١ قمعاً وحشياً من جيش الشاه، فإن الأخبار، بدلاً من أن تشيع

جواً من اليأس، قد أذكت وعياً سياسياً جديداً بالحساسية التي تتصف بها الديكتاتورية البهلوية. وأصبحت جامعة طهران على وجه الخصوص مسرحاً لمواجهات شجاعة مع البوليس. ودارت مواجهات مماثلة بين نشطاء الطلاب والبوليس في كافة أنحاء البلاد. وأعربت منشورات منظمة مجاهدي خلق السرية عن اعتزازها بالمقاومة الشجاعة للنظام، وأصبح للحركة الثورية المناوئة للحكومة البهلوية قادة بارزون من مثل حامد أشرف، وأشرف دهقان، وأمير بارفيز بويان، وبيزهان جزاني.

وفي عالم الفن، لم تكن الأحداث أقل ريادة. إن فيلم «تانغسر» Tangsir (١٩٧٣) للمخرج أمير نادري الذي كان أفلمة لرواية للكاتب صادق شوباك قد قوّى المشاعر المعادية للمؤسسات. فالشخصية المركزية في الفيلم، زار ماماد، ينتقم من السلطات السياسية والدينية التي سلبته مدخرات العمر. والجمهور الذي كان على علم بالأعمال البطولية لانتفاضة Siyahkal تفهم الكثير مما تضمنه فيلم نادري. وهذا الجمهور الذي كان في الغالب من طلاب الجامعات في المدن الكبرى، لم يحتجْ إلى احتفاءات مكشوفة بالتمرد، إذ أن أبسط الحوادث كانت حبلى بالإيحاء. وقدم سوهراب شهيد سالس Sohrab Shahid Sales في فيلمه «حادثة بسيطة» (١٩٧٣) والذي أعقبه فيلم آخر هو «حياة ساكنة» (١٩٧٥)، قدّم طريقة جديدة تماماً للنظر إلى الواقع. ومع هذا الفيلم، أصبح التوثيق السلبي للواقع السمة المميزة لواقعية جديدة. كما أصبح السرد الواضح، ونزع القناع عن الواقعي بالتركيز المدوّي على الديمومة المادية للحاضر، أهم قوة فاعلة في سينما شهيد سالس، ومالبث ذلك أن أثّر تأثيراً دائماً في الكثير من أفضل أعمال كياروستامي ومخملباف Makhmalbaf كليهما في الثمانينات والتسعينات.

ومع فيلم «الغريب والضباب» (١٩٧٤) للمخرج بيزائي ظهر للعيان شيء مختلف كلياً عن واقعية سواهرب شهيد الملوسة. إن انشغال بيزائي الأول خلال

رحلته الفنية الطويلة والمتميزة قد كان الأسطرة الدائبة للثقافة الإيرانية، فتقصّى مااعتبره أمراضها المعاصرة إلى أصولها الأسطورية، وعالجها باللغة المناسبة. ويحدث عندئذ أمران في آن معًا: الأول هو أن جذور هذه الأمراض تُكتشف في الطبقات الأسطورية للوجدان الجمعي، والثاني هو أن انحرافاتها المدمرة يُبحث عنها بالمِثْل في الهجمات الأسطورية المضادة. ومن النتائج غير المواتية لهذا النوع من السينما هو أن معظم نقاد بيزائي قد اعتبروه معقّدًا وغامضًا جدًا. غير أن ميراث بيزائي السينمائي الباقي هو أنه، وهذا أمر قابل للنقاش، أكثر صانعيْ الأفلام الإيرانيين ثقافة بصرية، إذا جاز ترادف هاتين اللفظتين. إن أسطرة بيزائي للثقافة الإيرانية، والتي تتضح أكثر ما تتضح في رائعيته: «الغريب والضباب» (١٩٧٤)، و«أغنية تارا» The Ballad of Tara (١٩٧٨)، قد كانت أبعد التحديات أثرًا للنظام الأبوي وفكرة المخلّص المنتظر، وأقصى ما بلغه الفن الإيراني المعاصر. وسينما بيزائي الملحمية التي يتضح فيها تأثير إعجابه بالمخرج الياباني أكيرا كوروساوا Akira Karosawa، تصف التحدي الدائم الذي تمثله سمات النظام الأبوي الإيراني المتشعبة بلغة ذلك النظام ذاتها. وإذا استطاع المرء أن يتابع أمثولة بيزائي، فإنه لن يجد شيئًا غامضًا أو مقحمًا على نحو بارز في عمله. ولقد حققت مركزيته البصرية نجاحًا عظيمًا في تعليم الإيرانيين المعاصرين كيف ينظرون، منجزًا بذلك تحولات في ثقافة هي في الجوهر شفوية. وحين أحلّت سينما بيزائي «العقل» محل «الأسطورة»، والعين محل الأذن، أحدثت بذلك نقلة حاسمة ذات أهداف بعيدة اعتقد أنها لازمة من أجل تحدي الآثار الباقية لثقافة تضلل ذاتها.

وفي الوقت الذي كانت تجري فيه هذه المفاوضات مع قوى النظام الأبوي المتماسكة، واصلت العناصر المادية لتلك الثقافة تقوية نفسها في النظام البهلوي. ولما حُظِر تصدير النفط العربي عام ١٩٧٣، ولم تشارك إيران في ذلك، وجد جلالة الشاه نفسه في موقع يمكنه جني أرباح فاحشة، وذلك ببيع الموارد الطبيعية للبلاد، وجمع مبلغ هائل من المال ليس فقط من أجل ملء خزائن المصرف السويسري الخاصة بالعائلة الملكية وحسب، بل من أجل تمويل مشروعات محلية غريبة يقصد

منها جعل إيران «يابان الشرق الأوسط» أيضًا. وفي السبعينات تزايد قمع الشاه للأنشطة السياسية والثقافية تزايداً مفرطًا. وكان احتجازغلام حسين سعيدي عام ١٩٧٣، وإعدام خسرو جولسورخي Khosrow Golsorkhi عام ١٩٧٤، مؤشرين على أشد مراحل الديكتاتورية البلهوية وحشية. وفي أثناء عام ١٩٧٦، كان الشاه مستعداً للإمعان على نحو أكثر عدوانية في تبجيل الذات المصابة بجنون العظمة. و«التقويم الملكي» الذي أسسه في تلك السنة كانت الغاية منه وضع سلالته، ولاسيما حكمه بالذات، في مركز المسرح. واحتفل بذكرى مرور ٢٥٠٠ سنة على إقامة الملكية الفارسية، فدعا رؤوساء الدول من كافة أنحاء العالم للمجيء إلى بيرسبوليس ليسمعوه وهو يخاطب سايروس الكبير طالبًا منه «أن يخلد إلى النوم، لأننا يقظون». ولو فعل ملوك العالم ذلك لوجدوا صعوبة في منافسة الانحطاط الذي غمر طوفانُه هذا الاحتفال.

لم تمر هذه الوقاحات المسيئة للكرامة الإنسانية من غير تحدٍّ. فموت علي شارياتي Sharaiati (١٩٣٣ - ١٩٧٧) في بريطانيا دفع الدعاية الإيديولوجية النشيطة ضد نظام الشاه إلى الذروة خلال أكثر من عقد من الزمن. وشارك أبرز المثقفين المعارضين في الأمسيات الشعرية العشر التي نظمها معهد غوته. وفي عام ١٩٨٧ بلغت المظاهرات المعادية للشاه حداً خطيراً في العاصمة والمدن الإقليمية على السواء. وأخذ الإمام الخميني يبرز كقائد للحركة. وإحدى أكثر الأحداث مأساوية في المرحلة الثورية كانت مقتل أكثر من ٣٠٠ إنسان في صالة ركس في مدينة عبدان في الجنوب، حيث احترقوا حتى الموت، وكانوا يشاهدون فيلم «الأيّل» للمخرج مسعود كيميائي.

وغادر الشاه إيران في أوائل ١٩٧٩، وعاد آية الله الخميني منتصراً. وفي تشرين الثاني استولت مجموعة من الطلاب المسلمين الراديكاليين على السفارة الأميركية، وأخذ دبلوماسيوها رهائن. وهكذا ابتدأ امتحان المحاكمات الذي استمر ٤٤٤ يومًا، ووصل العام الأخير المضطرب من إدارة كارتر بارتقاء رونالد ريجان

المنصة وإلقاء خطاب التولية. وكانت أهم نتائج أزمة الرهائن الأميركيين الإ قرار السريع لدستور الجمهورية الإسلامية. وفي مطلع ١٩٨٠ بلغت المواجهة الإيرانية الأميركية إلى طريق مسدود، فقطعت كل العلاقات الدبلوماسية بينهما. وأقحم نشوب الحرب العراقية الإيرانية عام ١٩٨٠ البلدين في واحد من أشد الصراعات تدميراً في الحروب الحديثة. وفي ظروف الحرب غير العادية، اتخذت إجراءات قمعية من منظري الجمهورية الإسلامية للتخلص من بدائل الثيوقراطية كلها. أُغلقت الجامعات، ولم يلبث حُرَّاس المقدس أن طردوا الأساتذة والطلاب ذوي الأفكار غير المقبولة. وأُغلقت دور الصحف، وحظرت المظاهرات، ونُفِّذت أنظمة قمعية للغاية ضد النساء. ووُضع المثقفون العلمانيون تحت ضغط شديد، فسُجن بعضهم، وأرغم بعضهم الآخر على الصمت. في حين حُمل آخرون على تقبل مهانة المنفى.

إن موت سوهراب سيبهري Sohrab Sepehri في لندن عام ١٩٨٠ أشار إلى نهاية رمزية لمرحلة. وإعدام سعيد سلطانبور Sa'id Sultanpour لفت الانتباه إلى المدى الذي يمكن أن يذهب إليه موظفو الجمهورية الجديدة في القضاء على أي مقاومة عَلْمانية. ولما فرَّ الكاتب المسرحي المعروف غلام حسين سعيدي (١٩٨٥) إلى باريس عام ١٩٨٢، حيث عاود إصدر صحيفته الأدبية «ألف باء» كان واضحاً أن التخويف والاضطهاد قد أصبحا حالة غالبة. أما موته عام ١٩٨٥، والذي سببه الإكثار من تناول الكحول، فدلّ على انطفاء ثقافة أدبية كاملة. وفي فيلم «ثريّا في غيبوبة» Sorayya in Coma (١٩٨٣) يدرس إسماعيل فاسي Fasih نشأة معارضة في الخارج منقطعة الصلة بالوطن. وفي عام ١٩٨٩ انتهى، مع رحيل آية الله الخميني، عقْد ثوري أُحدث فيه من التغيير ما تخطّى الأساس الإيديولوجي لجهاز الدولة.

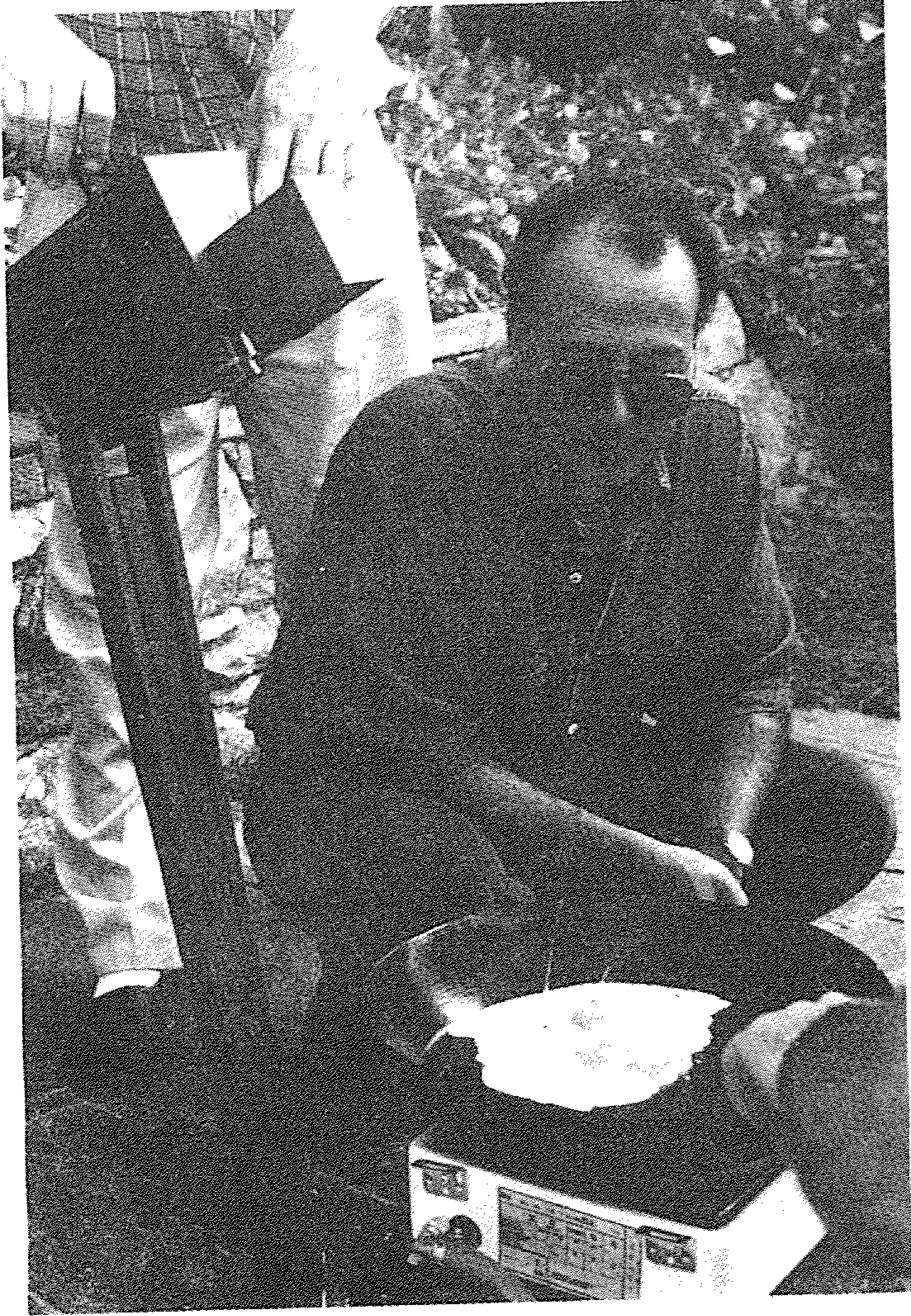
توقف تطور السينما الإيرانية بعد الثورة، على أن أعضاء الجمهورية الإسلامية استخدموا هذه الوسيلة استخداماً فعّالاً لأغراض الدعاية، وأغدقت

الدولة ملايين الدولارات على أفلام تدعم الثورة وترسخها، ومُنع مخرجون مبدعون من العمل. غير أن النار المومضة تحت الرماد لم يكن إخمادها ممكنًا. فما لبث أن انضم محسن مخملباف، ورخشان بني - اعتماد -Rakhshan Bani - Ete mad إلى باهرام بيزائي. وعباس كياروستامي، وداريوش مهرجوي وغيرهم من المعلمين القدامى، وبذلك طلع فجر يوم جديد على ملحمة إيران في مواجهة الحداثة، ودور الفن الحاسم فيها.

الفصل الثاني
تكوّن مخرج إيراني
عباس كياروستامي

قبل عام من مولد عباس كياروستامي في عام ٢٢ حزيران ١٩٤٠، قتل بوحشية في أحد سجون رضا شاه شاعر إيراني بارز هو فاروقي يزدي. وكان رضا شاه القوي الإرادة قد اعتلى عرش الطاووس عام ١٩٢٦، وما لبث أن ابتدأ حملة «تحديث» فظة تحت رعاية الدولة، لا مجال فيها لمعارضة ليبرالية فضلاً عن معارضة راديكالية. وبعد عام فقط من مولد كياروستامي أقدم الحلفاء الحذرون من مغازلة العاهل الهرم للنازيين على غزو إيران واحتلالها. وأرغم رضا شاه على التخلي عن العرش لابنه الشاب محمد رشا شاه عام ١٩٤١، وفي أوضاع الاحتلال المضطربة، تأسس حزب توده، وابتدأ عقد من الحرية غير مسبوق في نظام الحكم الإيراني. فالبلاد احتلتها قوى أجنبية، والعاهل الأب تخلّى عن العرش، والملك الشاب كان يفتقر إلى القوة والتجربة، والحكومة كانت غير فعالة. ونُشرت بعد عام أيضاً من مولد كياروستامي رواية صادق هدايات «البومة العمياء»، وكانت علامة بارزة على أن الحداثة الأدبية الفارسية قد بدأت بداية جادة.

لقد ولد كياروستامي في العصر المجيد للحداثة الشعرية الفارسية، وفيه ترعرع ليزاوج بين ذلك الشعر والسينما الإيرانية على أفضل ما تكون المزاوجة.



عباس كياروستامي مع كاميرا ضوئية يعدّ وجبة سريعة في الذكرى المئوية للسينما،

والعمل السينمائي لهذا المخرج الإيراني هو تاريخ الاحتفال البهيج بالحداثة الفنية التي استحثت حداثة أخرى، إذ أن تاريخ الإبداع الشعري الفارسي قد كان وراء نشأة العناية البصرية بالواقع.

وإذًا فإن كياروستامي كان من أطفال إيران ما بعد الحرب، إيران المحتلة مؤقتًا، إيران التي تخلّى عنها ديكتاتور عجوز ليحكمها خلفه حكمًا فعالاً، إيران حزب توده الجديد، حيث شُحنت تفاصيل الثقافة السياسية اليومية بقوة جديدة هي قوة القلق والتوقع. وكان كياروستامي ابن مرحلة مصدّق، مرحلة الارتياح المؤقت من براثن الحكم المطلق المخيفة، مرحلة عادت فيها ثانية الذكريات الحية للثورة الدستورية عام ١٩٠٦ - ١٩١١ لتلّون الآمال في مجتمع التسامح الديني، والدولة الديمقراطية. وحين ولد كياروستامي كان جيل أبويه ومعلميه ما تزال ذكرياته حية عن النشوة الثورية التي عبأت عند بداية القرن أوركسترا هائلة من العواطف، والقوى، والإيديولوجيا لتوقظ بلادًا قديمة على حقائق حداثتها المتأثرة بالحركة الاستعمارية. لقد أدت تلك الثورة على الأقل إلى التحويل النظري للملكية المطلقة إلى ديمقراطية دستورية. والدستور صاغ مسودّته جيل الإنسانيين الليبراليين المتضلعين من الثقافة التقليدية والثقافة الأوروبية، ونصّ هذا الدستور على تحديد سلطة الملك تحديدًا جذريًا، وإقامة برلمان سلطاته منحصرة في التشريع، وتمكين الأحزاب السياسية من التشكل، وتعيين رئيس وزراء مسؤول عن إرادة الدولة، وتكوين جهاز قضائي مستقل لتفسير القوانين. كان والدا كياروستامي من الإيرانيين الأوائل الذين أدركوا أنهم «مواطنون» في دولة أمة حديثة، وليسوا «رعية» الملك.

وما لبث اكتشاف النفط في شمالي البلاد وجنوبيها أن أدي إلى اشتداد التنافس الاستعماري بين الروس والفرنسيين والإنكليز، ولم يعبأ اندلاع الحرب العالمية الأولى بكل أوهام الديمقراطية الليبرالية الكامنة في دولة الأمة الناشئة. وفي عام ١٩٢١ اتضح النضوج المدني والسياسي في البلد الجديد مع تشكل الحزب الشيوعي الإيراني، في حين أشار صدور رواية محمد علي جمال زاده «حدث ذات

يوم» عام ١٩٢٢ إلى ولادة الأدب القصصي الفارسي. وفي العام ذاته أصدر نيما يوشيج قصيدته القصصية الطويلة «أفسانه» مثوراً بها فن الشعر وعلم الجمال الإيرانيين. وعلى هذا يكون كياروستامي قد ولد في دولة الأمة التي أصبحت تبني هويتها السياسية والثقافية عبر عملية علمنة للثقافة السياسية استغرقت قرناً، وعبر ثورة شبه برجوازية، واحتلال أجنبي، وتفتح الوعي الذاتي، الأدبي والشعري، وسلسلة من التدخلات الاستعمارية الفاجعة والمُوْهنة.

وقبل عامين من تولي رضا شاه السلطة، تحقق أكبر إنجاز للاستشراق الأوروبي، أي «تاريخ بلاد فارس الأدبي» للمعلم البارع إي. ج. براون. ولقد زوّد هذا المؤلَّف رضا شاه بكل ما افتقر إليه من رموز أدبية وثقافية من أجل بناء أمة. ودفعه إعجابه الشديد بالقائد التركي مصطفى كمال إلى الإشراف على برنامج «تحديث» ضخم وفظ. غير أن هذا المشروع أوقفه احتلال الحلفاء في الثلاثينات، وتخليه القسري عن العرش، واستبدال ابنه به. لقد أنهى احتلال إيران خلال الحرب حكم رضا شاه الديكتاتوري. وأنشئ حزب توده في هذه الفترة، وانضم الكثير من المثقفين الإيرانيين إلى الحركة التقدمية. وخلال الأربعينات كان سلطانُ محمد رضا شاه على البلاد اسمياً، ولم يستطع أن يعارض التطورات الثقافية والسياسية الكبيرة.

لم يكن في إيران صناعة سينمائية ذات شأن في أثناء طفولة كياروستامي. وخلال الحرب لم تستطع إيران أن تستمتع بترف انتاج الأفلام. وما توفر من أفلام وثائقية كان ضمن خطة الدعاية للحلفاء. ومنذ عام ١٩٤٥، بدأ إسماعيل كوشان، الرائد في السينما الإيرانية، بإدخال أفلام أوروبية وأميركية إلى إيران بعد أن يدبلجها في مصر وتركيا. وكانت هذه الأفلام تُستقبل ف طهران استقبالاً حسناً. وهذا النجاح شجع كوشان على صناعة فيلمه الأول «عاصفة الحياة» (١٩٤٨) الذي انتهى إلى إخفاق تجاري[١]. وكذلك أخفق فيلما كوشان التاليان اللذان ناصر فيهما الشاه، وكان أحدهما «أسير الأمير» (١٩٤٨).

وبقدر ما كانت السينما الإيرانية أيام طفولة كياروستامي فقيرة وبدائية، كان الشعر غنيًا وثوريًا. فلقد بدأ الشعر الحديث المتجذر في تراثه القديم منذ الثورة الدستورية بالاستجابة السريعة والمؤثرة للحداثة الثقافية. غير أن صدور قصيدة نيما يوشيج «قصة اللون الشاحب» (١٩٢٠) أعلن ظهور آفاق جديدة كاملة في الفن. لقد انفجرت هذه القصيدة المؤلفة من ٥٠٠ بيت في المشهد الثقافي الإيراني مثل الرعد، وكشفت عن لغة غنية غنى غير عادي متوافقة في ذلك مع هواجس الحداثة. وأصدر نيما بعدَ عامين «أفسانه» («الأسطورة»، ١٩٢٢) و «أيها الليل» (١٩٢٢)موطداً مكانته كمؤسس لحركة جديدة في الشعر الفارسي. وحين أصدر نيما «أبو الهول» في غضون عام ١٩٣٧، كان شكل جديد تماماً في الأسلوب الشعري قد أنجز صقله بعناية. إن لغة «أبو الهول» هي لغة شعرية وسياسية في آن معًا، لغة ثورية ومحطمة للتماثيل. لقد كان نيما متمكنًا لا من ميراث الفارسي الفني فقط، بل من الرومانسية والواقعية والرمزية الأوروبية أيضًا.

وفي عام ١٩٣٩، ترجم برفيز ناتل خان لاري Parviz Natel Khanlari، أحد الأدباء البارزين، رسائل ريلكه Rilke إلى الفارسية مع مقدمة لها، وكانت النتيجة بيانًا شعريًا رفيعًا أثّر في أجيال من الشعراء. وكانت قصيدة خان لاري «النسر» (١٩٤٢) محاولة جريئة لتحديث لغة الشعر الفارسي وأسلوبه، على أنها لم تنجز شيئًا يضاهي في أهميته عمل نيما. ولكن خان لاري برز عام ١٩٤٣ كمنظر وداعية كبير للحركة الحديثة في الشعر، وأصبحت صحيفته «لوجوس» Logos منبراً للشعراء الشباب. ومع أن معرفة خان لاري الواسعة كانت الخلاصة في ثقافة جيله الشعرية، فإن محافظته السياسية، وتماهيه مع نظام الشاه قد جعلاه مجرد أستاذ نموذجي واسع المعرفة ليس غير. أما نيما فقد كان صوت جيل الأمل والطموح.

إن أكثر الشعر رواجًا في طفولة كياروستامي، والذي حدد في واقع الأمر ثقافة نشأته، قد كان إلى حد بعيد نظماً مخفف اللهجة للقومية الدستورية التي فقد الكثير من شجاعتها وقدرتها على التخيل في ظل ديكتاتورية رضا شاه. غير أن

القومية الدستورية في شعر فاروخي يزدي وأبو القاسم لاهوتي قد اشتملت على الاشتراكية السوفييتية، وهو الأمر الذي أدى إلى سجن أمثال فاروخي يزدي من الشعراء، وتعذيبهم، ثم قتلهم. إن القومية التي احتملها رضا شاه وشجعها بالفعل كانت نوعًا من الشوفينية العرقية الموجهة أساسًا ضد من كانوا يسمون تسمية صريحة وساخطة: «العرب»، على أن «الأتراك» أيضًا لم يُستثنوا من السخرية اللاذعة. وإذا كان الغياب التام تقريبًا للخيال الشعري المرتبط بالبروليتاريا قد دلّ على طبقة عاملة ضعيفة ومُضْعفة، فإن البرجوازية الصغيرة المتنامية والسائرة خلف نظيرتها التجارية المتحيزة، قد وجدت مسْلاتها في نوع من «الرومانسية» التي احتفت بالعزلة والنزعة الفردية سعيًا وراء جو خاص.

وبعد فترة رضا شاه تغير الوضع جذريًا. ولقد نشأ كياروستامي في أثناء هذه الفترة من التغير الثوري في الثقافة السياسية والشعرية الإيرانية، إذ غمر المخيلة المبدعة فيض من الأفكار الراديكالية، والواقعية الاشتراكية، والمشاعر المعادية للاستعمار. وظل نيما يهيمن على أكثر الشعر ثورية، إذ اجتمع في عمله الافتراق الجذري عن الشعري الكلاسيكي، وأكثر الأفكار تقدمية. لقد أصبح مؤسسة ثقافية في حد ذاته. إن فنه الشعري قد أحدث نمطًا من الذاتية يمكن أن يعاد فيه تركيز قوام الحداثة الإيرانية فيما يتعدى أوامر الاستعمار. وبما أن شعر نيما عميق التجذر في وقائع زمنه المادية، فقد حوّل تلك الوقائع إلى إمكانات جمالية للتحرر. ويلاحظ أدورنو Adorno «أن أعمال الفن في علاقتها بالواقع التجريبي تستدعي تصور اللاهوت لعالم الخلاص الذي يكون فيه كل شيء على حاله، وشيئًا آخر تمامًا مع ذلك.»[٢] إن شعر نيما قد أصبح «عالم الخلاص» ذاك، حيث استطاع الإيرانيون أن يأملوا في نمط من الوجود متجذر في واقعهم التاريخي، ومع ذلك يكون «شيئًا آخر تمامًا».

الخمسينات

الأعوام الثلاثة عشر الأولى من حياة كياروستامي كانت فترة حرية نسبية في إيران. وقد ازدهرت فيها أحزاب سياسية: اشتراكية وقومية وإسلامية. ولم تنته هذه الفترة فجأة إلا عام ١٩٥٣ حين أطاح انقلاب رعته وكالة المخابرات الأميركية بحكومة محمد مصدق المنتخبة، وعاد الشاه إلى السلطة، وحُظرت الأحزاب الكبرى، وترسخت مؤسسات نظامٍ قمعٍ وحشي.

إن سينما الخمسينات في إيران لم يكن فيها ما ينبئ بالتطورات الكبيرة التي حدثت خلال العقد التالي. فقد أنشأ عدد قليل من صانعي الأفلام التجارية استوديوهات أفلام، واستأجروا ممثلين من المسرح لأداء أدوار في أفلام بالغة التفاهة، ومع ذلك كانت ثقافة السينما تترسخ في البلاد، وكان في المدن الكبرى كلها عدد من دور السينما. وبما أن أجهزة التلفاز لم تكن موجودة بعد، فإن السينما قد أصبحت أهم أشكال الترفيه الشعبي. وبالطبع فإن الراديو كان شائعاً في كافة الأوساط الاجتماعية من المثقفين في المدن إلى الفلاحين في الحقول. ولكن السينما كانت تعرض فتنة تتعدى أي تجربة سابقة. أما المسرح، صنو السينما، فقد كان محدوداً أكثر في الوصول إلى جمهور واسع. وكانت فنون التسلية الشعبية العريقة ما تزال رائجة في طهران وأنحاء أخرى من البلاد، فنون من مثل القص الشعبي Naqqali، والمسرح الشعبي Ro - hozi، والقص الشعبي الموضح بالصور Sha-mayel - g'ardani، وعروض التعزية Ta'ziyeh وغيرها. غير أن فن التسلية الجديد كان جذّاباً على نحو خاص للبرجوازية الصغيرة المتسارعة النمو في إيران آنذاك.

كان كياروستامي مراهقاً في الخمسينات، وكانت الأفلام المتوافرة له تستورد من الهند وهوليود، وأحياناً من أوروبا، أو تُنتج محلياً. وكان إسماعيل كوشان الذي لم يعرف التعب ما يزال يسيطر على السينما، وبقي يستكشف إمكانات صناعة قابلة للحياة تجارياً، إن فيلم «النادم» Contrite الذي يكتشف فيه موضوعات

التحول الدائب للمجتمع الإيراني من بيئة ريفية إلى بيئة مدينة قد أصبح محدِّدًا لاتجاه الكثير من الميلودرامات الإيرانية اللاحقة، وكان من الناحية التجارية ناجحًا. [٣] والتطور المهم في أفلام كوشان الميلودرامية هو اختياره نساء لأدوار بطولة. ففي فيلم «الأم» (١٩٥٢) مثّلت مغنيتان إيرانيتان متميزتان هما قمر الملوك فازيري Qamarolmoluk Vaziri ودلكاش Delkash، وضمنتا نجاحه. لقد كانت فازيري، وفيما بعد دلكاش، رائدتين ثوَّرتا الموسيقا الإيرانية بالغناء للجمهور رغم ممنوعات زمنهما الثقافية. والفترة هذه كانت فترة تحسين وتعديل متدرجين في النواحي التقنية والجمالية للسينما الإيرانية. فالممثلون والممثلات في المسرح، وأكثرهم من الأقليات الدينية والعرقية، ولا سيما الأزمن، أخذوا ينجذبون إلى السينما، كما أخذ كتاب معروفون مثل حجازي Hejazi يكتبون مخطوطات للأفلام، وأدت أدواراً في السينما مغنيات مشهورات من مثل فازيري وروح باخش Ruhbakhsh. وأول فيلم ١٦ ملم: «القفّاز الأبيض» للمخرج برفيز خطيبي، قد عُمل في عام ١٩٥١، وقد جرى ابتياع أجهزة إسقاط قوية من أجل عرض فيلم خطيبي[٤]. والمهم بالقدر ذاته في هذه الفترة كان الوعي النقدي للسينما كوسيلة «تمنح فيها العين للإنسان مسرّة أكثر من الأذن»[٥]، كما قال أحد النقاد المعاصرين. ولكن هدف هذه التحسينات التقنية كان في المقام الأول جمهوراً برجوازيًا صغيراً محدود الأذواق والآمال. وأصبح مشهد الغناء والرقص المتوقع، والذي كانت ماهفاش Mahvash أشهر مؤدية له طيلة سنوات، أصبح العنصر الحاسم في كل الأفلام الإيرانية في الخمسينات. ولقد فتنتِ هذه المشاهد الجمهور بحيث أن الأفلام الأميركية والأوروبية كانت تُقاطع من أجل مشاهدة ماهفاش وهي تغني وترقص[٦].

إن التطور الخطير في الخمسينات قد كان التحسن الجاد في التمثيل المحترف. فلقد أنشأ جامشيد شيباني Jamshid Sheybani استوديو تمثيل كان يعلّم الكلام، والتمثيل، ونظريات علم الجمال، وتاريخ المسرح والسينما، والمكياج،

والموسيقا(٧). والأفلام المنتجة في أواخر الخمسينات تعكس هذه العناية البالغة بالتمثيل. ولكن، لسوء الحظ، فإن أكثر الأفلام رواجًا كانت لا يزال ممثلوها الأوائل عارضي أزياء عديمي المواهب. والفيلم الناجح على نحو استثنائي في هذه المرحلة كان فيلم شابور ياسامي Shapur Yasami «أمير أرسلان» (١٩٥٥). غير أن فيلمًا لم يقارب النجاح الذي حالف فيلم موشق سوروري Musheq Soruri وصمويل خاشكيان Somuel Khachikian «وليمة في الجحيم» (١٩٥٧) الذي أدّى دور البطولة فيه أرهام صدر Arham Sadr، وهو كوميدي متمرس من أصفهان. وهذان الفيلمان قد كانا، وهذا أمر مفتوح للنقاش، مسؤولين قبل أي شيء آخر عن ترويج السينما كشكل غالب للترفيه في إيران. و هذا الترويج سرعان ما انعطف انعطافًا خطيرًا مع فيلم ماجد محسني «المتشرد الشجاع» (١٩٥٨) الذي مجّد البروليتاري الرث كشخصية مركزية. وبرز في الخمسينات ناصر ملك موتيئي Moti'i كأشهر «متشرد» في السينما الإيرانية، واستمر بذلك حتى عقود لاحقة. إن «المشترد»، وهو شخصية منحطة تتزيّا بالفروسية، قد أصبح شخصًا هامًا في السينما الشعبية. في هذا الخضم من الوسطية Mediocrity، يلاحظ المرء أحيانًا موجة رقيقة من مثل فيلم فاروخ غفاري «مركز المدينة» Downtown (١٩٥٨) الذي بشّر بالتغيير الحاسم في العقد التالي.

إنّ أيًا من هذه التطورات في السينما الإيرانية لا يمكن أن يُقارن من حيث الدلالة بالأحداث الخطيرة في شعر المرحلة. ففي ذلك الوقت بلغ «أبناء» نيما أشدَّهم. فالرومانسية المبكرة لهذا الشاعر ظهر فرع لها في شعر فريدون تافالولي Fareydun Tavalloli، ونجم عنها عملُ نادر نادر بور Nader Naderpour. ولكن الواقعية الاشتراكية الأهم من الناحية السياسية، والتي تجلّت في مرحلة نضوج نيما، قد استمرت في شعر مهدي أخافان سالس Mehdy. Akhavan Sales وأحمد شملو، وليس في شعره هو فقط. ومع أن شعر فوروغ فاروخزاد في هذه المرحلة لم يكن فيه ما يستبق تفتحها الثوري في الستينات، فإنها قد كانت من الأصوات الشهيرة في ذلك الوقت. ولقد أصبح صوتها الشعري قوة كبيرة في

تشكيل ذاتية الفرد الإيراني. يقول الناقد والمؤرخ الأدبي الإيراني البارز محمد رضا شافعي كادكاني Shafi'i Kadkani:

تضاءلت على التدريج عمومية الحبيب في القصائد الغنائية. هذه العمومية التي كانت من الأمراض المستوطنة في شعرنا القديم. ففي هذه المرحلة تغدو سمات الحبيب أوضح وأكثر تعييناً. لقد هجر الشعراء صورة الحبيب الذي لا شكل له، والتفتوا إلى أمور ملموسة أكثر فيما يتعلق بالحب والعلاقة بين رجل وإمرأة. وحين تقرأ قصائد هذه المرحلة، سواء أكانت لامرأة تتحدث عن حبيبها (فوروغ)، أم لرجل يتحدث عن حبيبته (شاملو)، فإنك تلاحظ أن هذا الحبيب ليس ذلك الحبيب المتخيل المجرد في المرحلة الكلاسيكية، فالعلاقة بين عاشقين تتصف بالواقعية، وتقلق حياة البرجوازية الرتيبة. إن حبيبَ عهدِ الإقطاع يهجر مملكة الشعر الفارسي، ويختفي ظرف العمومية وانعدام الفردية الذي حدّد الحبيب في شعر المرحلة السابقة الغنائي. فالشعر الغنائي في هذه المرحلة إنما يعكس حقائق العصر(٨).

الستينات

حين تجاوز كياروستامي أعوام المراهقة، وبلغ سن الرشد في الستينات، لم يكن عند السينما الإيرانية الكثير مما تقدّمه إليه أو إلى أي واحد من جيله. كان

متوسط الإنتاج السنوي من الأفلام يبلغ نحو خمسة وعشرين فيلمًا، غير أن كل فيلم كان أردأ من الآخر في صوره وأفكاره المبتذلة. فقد أقام صميويل غاشيكيان غاشيكيان نفسهَ سيِّد أفلام الإثارة الإيرانية مع روح محافظة تشي بها الكتابة والصور على الشاشة. ففي هذه المرحلة كان فيلم الإثارة، والفيلم الميلودرامي، جنسيْن رئيسين في الصناعة السينمائية. ومع تنامي حجم الطبقة الوسطى، كان هناك زيادة في نسبة الشباب من المجموع العام للسكان مردّها إلى انخفاض معدل وفيات الأطفال. وتدفّقَ المهاجرون من المناطق الريفية النائية إلى المدن الكبرى، فانضم العمال الأكثر نجاحًا من أولئك المهاجرين إلى البرجوازية الصغيرة، في حين انتهى عدد كبير منهم إلى أحياء الأكواخ على أطراف المدن. وهذا العدد المتزايد للبرجوازية الصغيرة قد ضمن مصدرَ دخلٍ دائمًا للسينما الميلودرامية الإيرانية.

كان المجتمع بالإجمال على حافة ثوران كبير. فلقد أحدثت وفاة أيه الله بوروجردي في عام ١٩٦١ فراغًا كبيرًا في المؤسسة الشيعية. وفي المؤتمر الذي عقد على إثر موته، أخذت السلطات الدينية وغير الدينية تعالج قضية قيادة الشيعة في بيئة متعاظمة التعقيد والعداوة. ومن المؤشرات الواضحة على النزاع بين الدولة وآيات الله كان اعتراف نظام الشاه الرسمي بدولة «إسرائيل» عام ١٩٦٠، وهو الموقف الذي عارضته السلطات الدينية. غير أن الشاه شرع في تطبيق إصلاح زراعي خطير عام ١٩٦٢، ودفع رجال الدين إلى اتخاذ موقف الدفاع. وما أثار المؤسسة الدينية على وجه خاص هو وقوف إيران إلى جانب أميركا في النظام العالمي. وحتى في وسط مثقفي اليسار، كان تحدّي هذا التماهي مع أميركا وأوروبا الغربية يتصف بالجدية. ولعل مقالة «التسمّم الغربي» التي نشرها جلال الأحمد عام ١٩٦٢ خير مؤشر على هذا الاستياء. وعلى الرغم من هذا التذمر، والإشارات الآتية إليه من إدراة كيندي، فإن الشاه أعلن «ثورته البيضاء» عام ١٩٦٣، وأتى المؤسسة الدينية على غرَّةٍ. ولكنها، بعد الاتفاق على قيادة آية الله الخميني، أخذت تعبئ الناس ضد النظام. ومع أن ثورة حزيران ١٩٦٣ كانت

واسعة الانتشار وشاملة إلى حد ما، فإنها قد أخفقت في زعزعة استقرار البلاد، فأرغم الخميني على مغادرة إيران إلى المنفى، وأخمد العصيان المسلح.

ساد اضطراب في أوساط المثقفين الإيرانيين، على أن الجو كان فيه أمل متجدد، وإن كان منكتمًا. والسينما الإيرانية أخذت في نهاية الأمر تستجيب للمتغيرات. وأول علامة للافتراق الجذري عن كابوس السينما التجارية للخمسينات، كان فيلم فاروخ غفاري «ليل الأحدب» (١٩٦٤). وأعلن الناقد المعاصر هازر داريوش Hazhir Daryush بابتهاج شديد البدايةَ الجادة للسينما الإيرانية مع صناعة هذا الفيلم المستند إلى قصة من «ألف ليلة وليلة»[٩]. وبالفعل فإن هذا الفيلم، وفيلمين مهمين آخرين هما فيلم فوروغ فاروخزاد «المنزل مظلم» (١٩٦٢)، وفيلم إبراهيم جولستان «القرميد والمرأة» (١٩٦٥)، قد أثبتت أن تقليداً سينمائيًا جديداً تمامًا كان قيد التكون.

ولكن فيلمًا أكثر شيوعًا وشهرة من أي فيلم آخر في تاريخ السينما الإيرانية («كنز قارون»، ١٩٦٥) قد أوضح في العالم ذاته استمرار تذوق الجمهور الإيراني الواسع للاحتفاء الميلودرامي بالرثاثة الاجتماعية، هذا الوباء الذي لم يفقد تأثيره، بل واصل تأبيده لأسوأ سمات النظام الأبوي الإيراني. والنجاح التجاري لهذا الفيلم قد أدى، بعد مرور سنة على إنتاجه، إلى زيادة سنوية في عدد الأفلام من ٣٩ إلى ٥٢ فيلمًا أغلبها يقتفي أثر هذا الفيلم، وهذا أدى بالتالي إلى ظهور نوع من الأفلام دعي «على منوال كنز قارون»[١٠].

إن النتائج الوخيمة لهذه الأفلام كانت أكثر من أن تعوّضها التطورات الأكثر أهمية بكثير في الأدب الذي ضاهى أفضل أفلام الستينات. مات نيما يوشيج في عام ١٩٦٠، ولكن ذريته الشعرية - من أبرز ممثليها: أحمد شاملو، ومهدي أخافان سالس، وفوروغ فاروخزاد، وسهراب سيبهري - كانت تحدد الجو الأخلاقي

والفكري لذلك الزمن. فلقد كان صدور ديوان فاروغ فاروخزاد «ولادة جديدة» في عام ١٩٦٤ أهم حدث في تاريخ الإبداع الأدبي الحديث في إيران. وقبل موتها المبكر الفاجع عام ١٩٦٧، كانت فاروخزاد قد غيرت جذرياً نزوع ثقافتها الشعري تغييراً لم يُنجز من قبل. وفي عالم الرواية لم تكن الأحداث أقل أهمية. فرواية علي محمد أفغاني «زوج أهو خانم» (١٩٦١) احتُفي بها على نطاق شامل باعتبارها معلماً مهماً من معالم الأدب الفارسي. وصدرت كذلك رواية صادق شوباك «الحجر الصابر» (١٩٦٦)، ورواية هو شانغ غولشيري «الأمير احتجاب»، ١٩٦٩٠) إضافة إلى رواية سيمن دانشفار «سافوشون». وعلى هذا فإن منجزات إيران في الستينات في مجالات السينما والراوية والشعر لم تترك شيئاً يمكن أن يأسف عليه كياروستامي.

إن موجة جديدة من صانعي الأفلام الجادين كانت ترتفع. فعلى إثر النجاحات التي حققها غفاري، وفاروخزاد، وجولستان، أخرج دافود ملابور Davud Mollapour «زوج أهو خانم» (١٩٦٨)[11]. وبما أن هذا الفيلم استند إلى رواية أفغاني الأصلية، فإنه قد ابتعد عن جميع كليشيهات السينما الشعبية المُغْثية، وسعى إلى تصوير واقعي للحياة في المدينة. تلقّاه النقاد بتهليل عظيم لأنه أوضح أن السينما الإيرانية يمكنها النجاة شيئاً فشيئاً من أحبولة تقديم التسلية لأحط غرائز الجمهور. وبعد عام على ذلك أصبحت رائعة داريوش مهرجوي «البقرة» المستندة إلى قصة غلام حسين سعيدي، الكاتب المسرحي البارز، اللحظة المحددّة للسينما الإيرانية. وطلع فجر عصر جديد في السينما الإيرانية مع أداء إيزاتو لاانتزامي الذي لا يُنسى لدور الرجل الذي تستحوذ عليه بقرته بحيث يُجن عند موتها. لقد أنجز مهرجوي ما لم يستطع أحد أن ينجزه من قبل، إذ أنه أعطى للسينما الإيرانية طابعاً واتجاهاً، وأفصح عن إمكاناتها، وجعلها محط اهتمام العالم. ومع أن فيلم مسعود كيميائي «قيصر» (١٩٦٩) قد نال ثناء غير قليل أيضاً، فإنه لا يصمد للمقارنة مع «البقرة». فعلى الرغم من تألقه الإخراجي والتقني، فإن فيلم «قيصر» لم يفعل شيئاً

من أجل السينما الإيرانية سوى أنه مجدّد أيضاً الرثاثة الاجتماعية Lumpenism المفرطة للخمسينات والستينات. ففي مركز فيلم «قيصر» نجد الذكر الرث الذي نجده في أفلام الجاهلي Filmjaheli التي يناط فيها شرف شيخ الجماعة بطهارة ذوات القربى.

تزامن تحقيق أفضل الأعمال في سينما الستينات مع أمجد لحظات الشعر الحديث الذي حدد أعلامُه إنجازاته المعينة. كان صوت فاروخزاد أفصح أصوات جيلها، إذ أنها لم تتحدث عن الأنوثة المقموعة فقط، بل عن طيف كامل من الأفكار الممنوعة أيضاً. واخترق سوهراب سيبهري كثافة السياسة في زمنه كي يلتقط لحظة الاندهاش الأولى في العالم. واحتفل شعر شاملو بالزهو الثوري بكون الإنسان إنساناً. وعبّر أخافان سالس عن غضب الأمة المقموعة كلها وسعيها إلى الكرامة. إن تاريخ الحداثة الإيرانية يخلو من فترة بلغت هذا المبلغ من الغنى بارتعاشات التحرر المجازية. لقد أصبح التقلّب موضوعاً متكرراً في ذلك الوقت. فالعالم متزعزع، والناس بلا جذور، والواقع لا شكل له، والعلاقات متبدلة، والمثل العليا متحولة. ولكن وسط هذه السيولة في الجو، كان في الجو نوع من التماسك، من التلاقي بين تنبؤات الشعراء وأحلام القراء. ففي شعر فاروخزاد وسيبهري خاصة، يجري تحويل الإنسان التاريخي - وهذا ما جعله نيما ممكناً - إلى تحقق مصحوب بالتشوق إلى الشفافية الذاتية للوجود الإنساني في العالم. إن ميتافيريقا التصوير كلها، من الشعر الكلاسيكي حتى آثاره الباقية في ثورة الشاعر نيما، قد حاسبها سيبهري وفاروخزاد محاسبة لبقة إذ رفضا الموْضعة الجمالية للوجود رفضاً جذرياً. وشعرهما إنما هو شعر تمرد فعلي على تلك الموْضعة Objec-tification ابتغاء التجربة المباشرة للعالم «قبل» تعديلاته الوسيطة. وشعرهما كان اقتحاماً ظاهراتياً للتوسط والموضوعية اللذين يتصف بها ذلك الشكل من الوجود، حيث يزول العالم، وتزول تجربة الحياة، وتكفُّ الحقيقة عن كونها واضحة بلابرهان، ويغدو بلوغ الشفافية الذاتية للحياة أمراً متعذراً.

أصبح قسم الأفلام في معهد التطوير الفكري للأطفال واليافعين (Kanun) الذي أُنشئ في السبعينات مركز حركة هامة للسينما الإيرانية. وكان روّاد هذا المعهد كياروستامي وجيل كامل من صانعي الأفلام الشباب. وإنشاء هذا المعهد إنما كان جزءاً من مخطط عام للتطور الثقافي الذي بادر إليه النظام البهلوي بغية إشغال الشباب الإيراني بما يُسلّيهم ولا يضرّ سياسياً. غير أن هذا المعهد تبيّن للحكومة كالعادة أنه حصان طروادة. والحق أن بعض أكثر الأعمال الأدبية الخطيرة، من شعر أحمد شاملو إلى رواية صمد بهرانجي، قد رعاها المعهد ووزّعها على نطاق واسع.

ومع ذلك فإن الشاه كان لديه سمكة أكبر بكثير ليقليها، وتصرفه عن الاهتمام بثقافة مضادة هدّامة رمزياً تحت أنفه. فلقد تقوّى موقع إيران في منظمة الأوبيك Opec في أوائل السبعينات، وبلغت موارد النفط أرقاماً غير مسبوقة. وقمعت قمعاً وحشياً انتفاضة Siyahkal في شمالي إيران، وغيرها من حركات المقاومة المسلحة. وبما أن آية الله الخميني كان في منفاه في العراق، ومنقطع الصلة بالمؤيدين داخل البلاد، فقد كانت سيطرة الشاه كاملة. وقام الاقتصاد الإيراني أكثر من أي وقت مضى على تصدير النفط، واستيراد كل شيء: القمح من أميركا، والبطاطا من باكستان، والرز من تايلاند، والبصل من الهند، والبرتقال من جنوب أفريقيا، والجبن من الدنمارك، والفروج من هولندا، والبيض من «إسرائيل»، والغنم من تركيا، واللحم المجمد من أستراليا. هذا التنمية المضادة كانت كوارثها تعني ثروة فلكية للعائلة المالكة والجماعات المحيطة بها، وزيادة هائلة في حجم البرجوازية الصغيرة، والثراء التلقائي للبرجوازية التجارية، والتدمير الكامل للبنية التحتية للاقتصاد الوطني، وتأخير نمو الطبقة العاملة، وإزالة أي أثر للمجتمع المدني، وتوقف جميع الأنشطة السياسية في المدن والأرياف، وتحويل الحركات الدينية وغير الدينية إلى حركات متطرفة، وأخيراً خلق فئة من المثقفين المعزولين

والمُسكَّتين عن السياسة. وفي أوائل عام ١٩٧٥ دفع جنون العظمة الشاه إلى التخلي عن أداء الديمقراطية، وإلى إنشاء حزب «راستاخيز» (الانبعاث)، وجعله المنظمة السياسية الوحيدة المشروعة في البلاد. وأمر الشاه الجميع بالانضمام إلى الحزب، أو مغادرة «بلاده».

وإزاء هذه الوقائع الفظيعة، توفّر عباس كياروستامي على شيء مختلف كل الاختلاف. انشغل في محاولة تعليمنا كيف نرى العالم رؤية مغايرة. وشأن شقيق روحه سوهراب سيبهري، سعى كياروستامي إلى إعادة قراءة الواقع من زاوية يمكن أن تجعل العالم ذا معنى وجديراً بالثقة مرة أخرى. إن سينما كياروستامي كانت دائماً تستكشف من زاوية صغيرة ما يحتجت عن النظر العادي. ففي فيلم «الخبز والممر» Bread and The Alley (١٩٧٠) نرى التشكل المبكر للحساسيات السينمائية عند كياروستامي. يشتري صبي رغيفاً طازجاً، وحين يتوجه نحو بيته يقترب منه كلب شارد. تستحوذ عليه في البداية لحظة خوف عظيم، قلق، وارتباك. يحاول بعد ذلك أن يتبع رجلاً، فيُضلّه، ويقتاده في اتجاهات غير مألوفة ولا قصد لها. ثم يأتي الحدسُ بالحلّ البسيط، وهو إعطاء الكلب قطعة خبز، والعودة إلى البيت. إن تنفيذ الفيلم يظهر ما يتسم به كياروستامي من دقة ووضوح. وعملُ الكاميرا فيه سلاسةٌ وقوةُ ملاحظة (مع أن وجهة النظر تختلّ أحياناً) مع الولد الصغير والكلب الشارد معاً. وأي «مغزى» للقصة فهو مضمر فيها إلى حد لا يكاد معه أن يُلحظ. وإذا كان ثمة «دروس» علينا تعلمها، فإنها تبطل على الأثر تقريباً عندما نرى الولد يصل إلى بيته في أمان، والكلب يجلس مرتاحاً عند بابه، ويخطط حركته ضد ولد آخر يدنو وهو يحمل قليلاً من الخضراوات. إن مأزق الولد الأول المربك يتعقد الآن مع الولد الثاني الذي ليس في متناوله حل واضح من مثل قطعة خبز تساعده على متابعة السير مروراً بالكلب المهدِّد.

إن كياروستامي، في دراسته عالم الأطفال بغير منظور ثقافي، وبميل إلى التهكم، يتحرىّ مناسبات ذات أهمية بالغة تنهار فيها الثنائيات المتعارضة، إذ

يمكن، على سبيل المثال، أن يُصبح العقاب مسرةً. ففي فيلم «انسحاب» Recess (١٩٧٢) يروي لنا قصة ولد يحطم نافذة بالكرة، ويعاقَب بالوقوف في الرواق وأترابه في غرفة الصفُ. وفي الطريق إلى البيت يشاهد أولاً لعبة كرة قدم، ثم يتجول في المدينة حتى يبلغ ضواحيها. وهذا اليوم الحافل بالمغامرة خلافًا للرتابة المملة لحياة المدرسة يوحي من غير ضجة بإمكانات التمرد. فمن تحطيم النافذة العابث، إلى قوة اللعبة المبهجة، ثم إلى ضواحي البيئة الحضرية المقيِّدة، تتلّون القصة بالتجاوز الأولّي الذي أتاحه هذا «الانسحاب». وهكذا نرى في هذا الفيلم نوعًا من الاختبار المبكر للحدود المقلقة التي استطاعت كاميرا كياروستامي الخادعة البساطة أن تبلغها. وهذه السمة الخاصة في سينما كياروستامي لم تُشحن وتتطور تمامًا إلا في ثلاثية «رستم – أباد» Rostam - abad Trilogy، وربما في الفيلم الأكثر دلالة «حياة ثم لاشيء» Life and them Nothing (١٩٩٢).

منذ فيلم «التجربة» (١٩٧٣)، بدأ كياروستامي يعالج الحب في فترة البلوغ معالجة مخففة على نحو لافت للنظر، ولكنها مثيرة على نحو لا يطاق. يقع صبي يعمل وينام في محل للتصوير الضوئي في حب فتاة من الطبقة الوسطى تسكن في الجوار. يقصد منزلها ليعرض خدماته. يترك عمله أملاً في العمل هناك، غير أن آماله تخيب في ذلك المساء حين يتلقى ردًا سلبيًا قاطعًا. إن كياروستامي يقوّض في هذا الفيلم الذي لا يتعدّى الستين دقيقة ذلك النوع من أفلام الولد الفقير الذي يلتقي فتاة غنية، والتي اجتاحت تيّار السينما التجارية العام حتى درجة الغثيان في الستينات والسبعينات. ومن المؤكد أن هذا الفيلم يخلو تمامًا من أي شعور بالضغينة، أو المحاكاة الساخرة. فالضغينة لم تكن في الواقع سمة سينما كياروستامي، فالحب الغامر يشعُ من كاميراه، وتعانق كل ما تلتقطه عدستها.

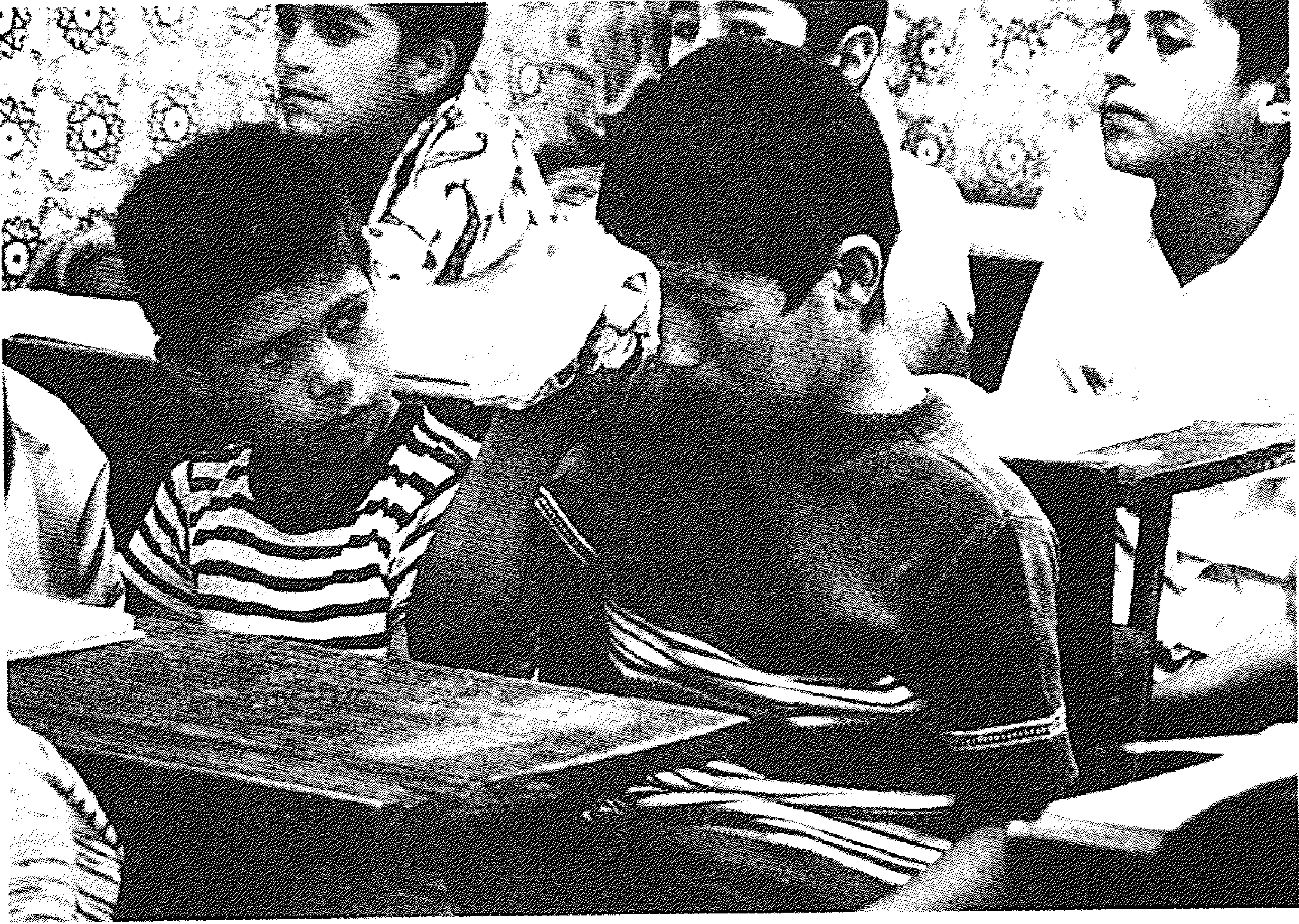
إن كياروستامي يشبه شبهًا لافتًا للنظر معاصره سوهراب شهيد سالس Sohrab Shahid Sales في بساطة قصته، وفي جرأته على الانكباب عمدًا على مالا يؤذي. وشهيد سالس الذي مات عام ١٩٩٨ في منفاه الذي فرضه على نفسه

في شيكاغو، ظهر فجأة في السينما الإيرانية. ويعتبر الكثيرون فيلمه «حادثة بسيطة واحدة» (١٩٧٣) منعطفاً هاماً في السينما الإيرانية. ففي هذا الفيلم علّم كاميراه الصبر والصفاء ابتغاء رصد حياة ولد فقير من شمالي إيران، مستحضراً رباطة جأش القديسين وقدرتهم على التحمل. وسرعان ما اتضح أن هناك شيئاً أهم يراهن عليه اختبارُ شهيد سالس للقصة البسيطة. لقد أخذت بساطة عمله الخادعة تسبر طبيعة الواقع فيما يتعدى دلالته الميتافيزقية الوسيطة. ففي فيلم «حياة ساكنة» (١٩٧٥)، يراقب شهيد سالس الرتابة التي لا تطاق في حياة عامل سكة حديدية وظيفته الوحيدة التبليغ بالإشارة عن مرور القطار في الموعد اليومي ذاته طيلة السنة. فما نراه ههنا ليس الأشياء المدركة بالحس نفسها، بل الأشياء «قبل» الإدراك الحسي المتحقق من خلال التوسط الميتافيزقي - «قبل» أن تدرك وتفهم وتحلل ويحكم عليها. إن مادية الوجود الخالصة، أي قبل إضفاء أي معنى أو دلالة عليها، هو ما أخذ يطفو على السطح في سينما شهيد سالس الذي لم يلبث أن غادر إيران إلى ألمانيا، حيث أخرج فيلم «في المنفى» (١٩٧٥). وبقي في أوروبا فترة ثم غادرها إلى الولايات المتحدة حيث مات سنة ١٩٩٨ تاركاً أثراً لا يزُول على تقنية السرد في السينما الإيرانية.

هذا التفكير المتروي في طبيعة الواقع ومظهره تبنّاه كياروستامي، وذهب به مذهباً بعيداً. ففي فيلم «المسافر» (١٩٧٢) يتخذ حسُّ التهكم عنده إحدى أخشن صياغاته، وأشدها محواً للذات، ولدٌ من مدينة إقليمية هي مليار Malayer، وهذا الولد هو قاسم المجنون بلعبة كرة القدم. حين يعلم أن الفريق الوطني سيلعب في العاصمة، يصمم على مشاهدة اللعبة مهما يكلفه ذلك. يتمكن من جمع المال اللازم للذهاب إلى طهران ومشاهدة اللعبة، بعد أن يسرق من أبويه، ويخدع طلاباً غير مرتابين بالتظاهر أنه سيصورهم بكاميرا قديمة محطمة، وأخيراً يحتال على أصحابه المعجبين باللعبة مثله، ويبيع ملابسهم الرياضية. الرحلة في الليل ترهقه، غير أنه يتمكن من بلوغ المدرّج في الوقت المحدد، وهناك ينام نوماً عميقاً قبل بداية

اللعبة بقليل. إن رواية حياة ولد، هي ما يحسنه كياروستامي تماماً. والفيلم ينتهي نهاية غريبة ومتعذرة التعليل: إحساس بالتصميم على أمر. ثمة واقعية في صيغة التهكم عند كياروستامي، نوع من الكرنفال الرائع في نسجه الواقع والخيال معاً. نحن لا نشعر بالتعاطف ولا باللا مبالاة حيال قاسم. وبدلاً من ذلك، نراه أول مرة في شرك قراءة غريبة للعالم الجميل والمحتوم في آن معاً. فلقد كانت مساهمة كياروستامي، كصانع أفلام، هي قدرته على إظهار الحتمية والجمال في الوقت ذاته. إننا نرى عبر كاميراه الفرق بين الواقع المادي الخاص، والواقع المدرك عبر نظرية المعرفة المشروعة والمُشرَّعة في ثقافة ما. والدقة التي يمكن أن تبلغها كاميرا كياروستامي في الابتعاد عن الواقع الذي ينبش رواسبه على هذا النحو قد يكون مردها إلى قدرته العجيبة على استخدام الاستعارة، وتحوير المجازات وقلبها، وتضمين التهكم في التعديل البصري للحكاية. إن التهكم irony هو الأهم بين هذه «البصريات» OPTI'CS الحميدة، كما يمكن أن ندعوها، والتي هي وسائل نبش الرواسب من غير إنشاء ميتافيزقا أو حتى علم جمال فضلاً عن ثقافة خاصة بها. وفي نهاية الأمر، فإن قدرة كاميراه البالغة الدقة على البقاء على حافة التخلي عن ثقافة من غير الدخول في أخرى، هي ما يحدد رؤياه. ها هي ذي الآلية الرئيسة للدلالة الجمالية في سينما كياروستامي، والتي يولّد بها الفن واقعه الخاص الراسي في المادية. وعلى هذا تكون سينما كياروستامي شهادة كاملة على تأكيد أدورنو: «إذا كانت أعمال الفن أجوبة عن أسئلتها، فإنها تغدو هي الأخرى أسئلة حقًا»(١٢). ونحن جمهور كياروستامي بفضل عجزنا عن تحاشي مثل هذه التساؤلات، وفي ذلك العجز إذًا تكمن ذاتيتنا بعيداً عن حداثة يؤسسها الاستعمار.

ومع ذلك فإن كياروستامي لم ينجح دائماً في تجنب الشراك الممكنة التي تهدد مسافته الدقيقة التوازن بين الواقع وإلغائه. ففي «حلاّن لمشكلة واحدة» (١٩٧٥)، وهو أحد أضعف أفلامه القصيرة، نراه يقع ضحية أحد أخطر ما يواجه سينماه من تهديدات، أي العاطفية الأخلاقية. ولكن كياروستامي تحكّم على العموم في هذا



في «المسافر» يكتشف كياروستامي بتهكمه الملطف البارع عالم الطفولة مع «إحساس في غير موضعه بالإنجاز.»

التهديد، وبرع في حصاره براعة غير عادية - ربما كان ذلك منه حدساً، وربما كان عناية، ليس في وسعنا أن نقرر، وهذه سمة قوية في سينماه. ولكننا نرى في «حلاّن لمشكلة واحدة» أي طريق زلق سلكها كياروستامي. زميلا مدرسة يواجهان مأزقًا، وهو أن أحدهما قد مزّق دفتر الآخر عن غير عمد. الحل الأول هو أن ينتقم «الضحية» من زميله، غير أنه يُؤْثر الحل الثاني، وهو أن يتعاون مع «مرتكب الفعل»، وهو الحل الذي يحسم الخلاف، ويحافظ على صداقتهما. والغريب في الأمر هو أن المرء، عند تأمل الماضي، يتعاظم إعجابه بما أنجزه كياروستامي حين يلاحظ هذه النكسات العارضة. ففي فيلم مثل «حلاّن لمشكلة واحدة» بالذات يرى المرء السعي الدائب إلى لغة سينمائية، وهو سعي يخرج منه كياروستامي ظافراً. فالفيلم يحمل مع ذلك علامات ذلك النوع من التجريب ذاته في عوالم حساسيات مجهولة رغم إخفاقه البنيوي، والسقوط الجمالي في العاطفية الأخلاقية. ما يسائله كياروستامي في هذا الفيلم - طبيعة الانتقام الذي يتميز به البشر، وأحد أبقى ملامح العداوة عندهم - يقاربه من خلال منظور الأولاد. لقد كان كياروستامي يسعى على الدوام إلى اختبار أساليب بديلة للتقدم من لحظات متماثلة في الأزمة، أي أنه كان يحاول التقاط لحظات في الطفولة الثقافية أدى التوتر والاعتداء فيها إلى مسلك خاص، في حين تركت أشكال أخرى للاستجابة مهملة إهمالاً خطراً.

يخالف أدورنو في مؤلَّفه «نظرية علم الجمال» ديالكتيك هيجل المثالي، ويتهمه بالخلط بين «المعالجة التصويرية أو التحليلية لمادة الموضوع بالشيء الآخر المختلف المكوّن للفن»(١٣). و «الشيء الآخر المختلف» في الفن واضح دائمًا في علاقته الجدلية بالواقع، وهي علاقة تجبر الواقع في آخر الأمر على إعادة تشكيل ذاته. تأمل المثال التالي من عمل كياروستامي الذي كثيراً ما كان ينظر إلى التخوم بين حياة الإنسان وحياة الحيوان كجزء من مناقشة الواقع المتكررة حول الإمكانات البديلة. والمثال البارز الذي يوضح ذلك توضيحًا خاصاً هو فيلمه القصير «وأنا

أستطيع أيضًا» (١٩٧٥) المعمول باختصار ودقة لا شائبة فيهما. ففي أقل من أربع دقائق، نشاهده ههنا يجتاز تخومًا محولًة لثلاث فضاءات متداخلة. ولدان يشاهدان فيلم صورٍ متحركة، أحدهما يقاطع كل مشهد يفعل فيه حيوان شيئًا بالقول: «أستطيع أنا أن أفعل ذلك أيضًا»، ثم يحاكي ذلك الفعل. وحين يظهر عصفوران طائران، يلزم الولدان كلاهما الصمت. إن عالم الفن المُحتَذى (التلفاز، أفلام الصور المتحركة، سحر السينما ذاته)، ومنطق الطبيعة الداخلي، (الحيوانات المصورة في الفيلم) يعانقان العالم «الواقعي» للولدين مستحثين إياهما على استجابات عاطفية وإيضاحية. إن عالم الطبيعة (الحيوان)، وعالم التربية (الفن) المندمجين قد اجتذبا كياروستامي على الدوام، وهذه النزعة قد ألهمت الإبداع الفني في «ثلاثية رستم - أباد» وتطورت في فيلم «حياة ثم لاشيء»(١٩٩٢) تطوراً مفاجئًا، إذ أضيف إليها قوة الطبيعة المدمرة في زلزال. وفي الحالة الأخيرة، فإن الزلزال وهوائيات التلفاز، الرموز الكبيرة للطبيعة والفن، هي التي تعانق الواقع كما هو. وهكذا يكون عالما الطبيعة والتربية، أو الحيوانية وتساميها في الفن، مَوْطئين استراتيجيين يعانقان تصوراتنا المقبولة عن الواقع، وبالتالي يجريان توافقًا جذريًا بينها، مرغمينْ الواقع على الاستسلام للفن في حقيقة الأمر.

إن البصريات غير المؤذية التي شُغل بها كياروستامي قد وسعّت بصريًا ماأنجزه سوهراب سيبهري في مجال الشعر. ففي فن كياروستامي السينمائي، وفن سيبهري الشعري كليهما يتم استجلاء آفاق للحساسية كانت مجهولة، بحيث تُجعل إعادة المعنى المادي إلى العالم أمرًا ممكنًا، بل واضحًا بلا برهان، تأمل قصيدة «سهل اللون» Plain of colour التي ألفها سيبهري في عام ١٩٦٦ :

السماء أشد زرقة منها في أي وقت.

والماء أشد زرقة منه في أي وقت أيضًا.

وأنا في باحة الدار .
ورعْنه قرب البركة .

رعْنه تغسل الثياب .
والأوراق تتساقط .
في هذا الصباح بالذات كانت أمي تقول :
إنه فصل حزين .
وأنا قلت : الحياة مثل تفاحة
يجب أن نقضمها كلها قضماً .

زوجة الجار تحوك نقاب عروس
عند نافذتها ،
وهي تغني .
وأنا أقرأ الفيدا
وبين الفينة والفينة أخط عليها شيئًا :
حجراً ، طائراً ، كِسفْة غيم ربما .

أشعة الشمس ناصعة .
وعصافير الدوري عادت .
وأزهر الكبّوسين .

أتناول حبات الرمان وأفكر في نفسي:
أما كان رائعًا لو كانت قلوب الناس
شفّافة مثل هذه الحبات؟
عصير الرمان الُمرفض يصيب عينيّ
أصرخ.
فتضحك أمي
وكذلك رَعْنه. (١٤)

ههنا يتضح في السرد تملّك الزمن، والوجود في الزمن، كشكل من أشكال مقاربة لحظة العالم السابقة التأويل مقاربة مضادةً للميتافيريقا. وهذا ما أصبح طريقة عمل كياروستامي في فنه السينمائي. تأمّلْ فيلم «الألوان» (١٩٧٩) الذي يوسّع فيه حدود تجاربه في طبيعة الواقع محاولاً الوصول إلى حدود إدراكه الحسيّ. إن هذا الفيلم هو تجربة في السينما غير السردية. فوراء القناع البريء لتعليم الأطفال أسماء الألوان ودلالاتها - الأحمر، والأخضر، والأصفر، و الأزرق، وغيرها - يُضْفَى ههنا على خصائص الأشياء المفردة إحساس متجدد بالدلالة. وتغدو من جديد عملية تكشّف موضوع الألوان مشروعة باستهداف الأولاد الصغار المفترض. ومن جراء هذه الطاقة المتولدة البريئة، والقوية مع ذلك، تبدأ في الوقت ذاته نسَبُ أشياء الواقع تلك وخواصّها في اتخاذ مظهر غير مألوف في قربه منا. إن نزع الألفة عن المألوف يصبح بذلك الاستراتيجية الفعّالة لإعادة المعنى إلى العالم.

وفي فيلم «بدلة للعرس» (١٩٧٦)، يبدأ إغواء المقارنة بين عالم الصغار وعالم البالغين يستحوذ على كياروستامي، وهي مقارنة ضررها المحتمل شديد، والسبب هو على وجه الضبط الوقوع في شرك العاطفية الأخلاقية الذي وقع فيه في فيلم «حلاّن لمشكلة واحدة». وما ينقذ سينما كياروستامي عادة عند كل هفوة هو

حدسه المرهف الذي يدع كاميراه تنقاد للمنطق الخشن لعالم الصغار. في فيلم «بدلة للعرس» تصطحب أم ابنها الصغير إلى الخياط بغية تفصيل بدلة له من أجل عرس أخته، وبينما كانت الأم والخياط يتفاوضان حول شروط الصفقة، كان ابنها وغلام الخياط منكبين على مسألة صغيرة، وهي كيف يمكن أن يقدّر الولد البدلة قبل يوم من الموعد من غير أن يؤدي ذلك إلى صرف الغلام من الخدمة.

ومهما كان في «بدلة للعرس» من أخطاء تقنية، فإنه يمثّل تحولاً في نظرة كياروستامي إلى عالم البالغين. إن البالغين في نظر كياروستامي حقائق ناجزة، أما الأطفال فهم حقائق ما تزال تتشكل. ويختبر كياروستامي في «التقرير» (١٩٧٧) أول مرة عالم البالغين، محتفظًا في الوقت ذاته بافتتانه بطبيعة الواقع، ففي هذا الفيلم تُوجَه إلى محمد فيروزكوهي Firoskühi، البيروقراطي في وزارة المالية، تهمة الفساد. والحال في المسكن ليست أفضل، إذ أن مالكه يسعى إلى إخراجه مع أسرته لأنه لم يدفع الأجرة طيلة فترة من الزمن. وتجري بين محمد وزوجته كل أنواع المشاجرات الصغيرة، وفي إحدى هذه المشاجرات يضربها ضربًا مبرحًا، ويغادر المنزل مع ابنه الصغير. وعندما يرجع إلى المنزل يجد أنها حاولت الانتحار، فينقلها إلى المشفى قبل فوات الأوان. وفي صباح اليوم التالي، يغادر المشفى بعد أن يتأكد أن زوجته قد نجت من الموت.

وفي العام ذاته الذي عمل فيه كياروستامي فيلم «التقرير»، عمل برفيز صياد Perviz Sayyad فيلم «طريق مسدود» (١٩٧٧)، وإن مقارنة سريعة بين الفيلمين توضح أكثر ما توضح التروّي الذي يطبع كاميرا كياروستامي. نفي فيلم «طريق مسدود» يصور صيّاد بنجاح تام المفارقة المحزنة للغاية التي يواجهها ضابط بوليس سري يخطئ في ملاحقة ناشط سياسي، فيلاحق بدلاً منه طالب يد أخت ذلك الناشط للزواج. إن الوحدة القاسية التي تعانيها تلك الفتاة، والعزلة المخدِّرة التي تحياها في منزل موحش مع أمها، وما يرمز إليه عنوان الفيلم، وأخيرًا التحول

المحزن لعلاقة حب محتملة إلى حادثة عنف، إن كل ذلك يصوره صياد بلا مبالاة شجية. ولكن الحكاية لا ترتفع فوق حزنها الساكن إلى موقع تناقش منه الواقع. إن التسليم بالمعطى القبْلي للواقع لا يمكنه أن يُبْقي الفهم النظري خارجه، أو كما يقول أدورنو: «إن الفن ينفي التحديدات القاطعة التي يتسم بها العالم التجريبي، ويحتضن مع ذلك ما في جوهره من موجود يتأسس على التجريب.»(١٥) وما تنجح كاميرا كياروستامي فيه هو جعلنا ندرك أن الوجود - هناك هو «هناك» قبل النظرية، وأننا «نحن» ذلك الوجود - هناك، وهذا أمر أدعى إلى القلق والارتباك. وعلى هذا فإن الشيء الواقعي الموجود - هناك هو الأبعد عنا لمجرد كونه نظريًا على الدوام قبل الآن، أي أن صحته مؤكدة في مجال الثقافة. وما يفلح في صنعه كياروستامي، على كل حال، هو تشكيل المعطى ما قبل النظري للشيء الواقعي في علاقته مع «العالم». غير أن هذا «العالم» لا تتضمنه الثقافة، ولا يكمن قبالتها فيها نظريًا. لذلك يمكن أن يؤدي هذا العالم وظيفة أفق، أو شبكة ما قبل ميتافيزيقية يكمن قبالتها الشعور بالواقع والإحساس به واستيعانه في آن معًا، وهو الأمر المتعذر من خلال ثقافة فهم الواقع القديمة والمترسخة دائمًا. وسوف أوضح فيما بعد أن كياروستامي يبلغ في «طعم الكرز» (١٩٩٧) الغاية في إعادة عرض المواجهة الناجحة مع الواقع. وفي هذا الفيلم يصنع ذلك بالانكباب على الواقع من خلال حالة احتضار.

إن التوصل إلى قرارات بديلة للحظات الأزمة رغم الحلول المقبولة المنقوشة على سطحها، هو الموضوع المتكرر في سينما كياروستامي. إننا نرى في «الحل»(١٩٧٨)، شابًا يحاول أن يوقف السيارات للعودة إلى سيارته حاملاً إطارًا قد أصلحه للتو وحين لا ينقله أحد، يبدأ بالسير وراء الإطار المتدحرج الذي يقوده إلى ريف جميل، وهناك يرى مناظر، ويعيش تجارب ما كان له أن يراها ويعيشها لو فعل خلاف ذلك. ويصل إلى سيارته وقد اكتسب معرفة جديدة لا تنسى بالبيئة المحيطة به. إن الطابع الخاص الذي يميز هذه الأشكال من العدول عن العادي إلى شيء آخر هو أنها تنبثق انبثاقًا طبيعيًا من الوضع ذاته، ومن غير أدنى شعور بأنها

ضرب من التلفيق. واختيار كياروستامي للناشئين (غياب الفتيات اللافت للنظر في أفلامه حتى وقت متأخر هو مشكلة خطيرة) في أكثر أفلامه هو الذي يساعده على اكتشاف وضع طبيعي تقريباً للفضول، والعَرَضية، واللُّقَى النفسية، والأحداث المتراكمة مثل كرة الثلج تقريباً، والمُفْضية إحداها إلى الأخرى. فالتجارب التي تحدث، من مثل مغامرات الشاب في «الحل»، تبدو بالتالي نتائج غير مقصودة للفضول والمصادفات الطبيعية. وما تصنعه هذه «الأحداث المفاجئة» غير المؤذية في ظاهر الأمر هو تمزيق واقعية الواقع تمزيقًا تامًا. إن وجود الشيء الواقعي هناك، كما يمكن أن نرى من خلال كاميرا كياروستامي، هو في ذاته ومن ذاته أقرب ما يكون إلى طبيعته، في حين يكون فهمه النظري أبعد ما يكون عنه، ومع ذلك ليس غريباً عنه. وبهذه الحركة المضادة للحدس والمضادة للثقافة، ينشئ كياروستامي أفقًا للإحساس بذلك الواقع من غير القيام بفعل ميتافيزيقي عنيف يعرّض حسيّته للشبّهة. وهكذا تكون ميتافيزيقا كياروستامي الجمالية المضادة موجهة بنيوياً نحو الوجود والفعل، وليس نحو الفكرة.

قال جيل ديلوز Gilles Deleuze عن غودار Godard ذات مرة: «مثل كل من يعمل كثيراً، يجب أن يكون منعزلاً جداً. ولكن انعزاله ليس كأي انعزال، بل هو انعزال حيوي للغاية، لا يحفل بالأحلام والأوهام والمشروعات، بل بالأفعال والأشياء وحتى بالناس. إنه انعزال خلاّق متعدد.»[١٦] وإن سينما كياروستامي منذ بدايتها هي علم جمال الواقع، ميتافيزيقا الواقع المضادة. إنها تصفّي العالم، وبذلك تجرّده من جميع ثقافاته وقصصه المرويّة ومراجعه وإيديولوجياته.

عام الثورة

كانت الفترة الواقعة بين عامي ١٩٧٧ و ١٩٧٩ إحدى الفترات المحطّمة في التاريخ الإيراني الحديث. فالمشاعر المعادية للنظام البهلوي انضوت كتلتها الاجتماعية المتنوعة تحت قيادة آية الله الخميني، وهو من رجال الدين الشيعة، وحياته تاريخ متواصل من النشاط المعادي للحكومة. ففي ٢ شباط ١٩٧٩ أنهى آية

وحياته تاريخ متواصل من النشاط المعادي للحكومة. ففي ٢ شباط ١٩٧٩ أنهى آية الله الخميني أعوامه الأربعة عشر في المنفى وعاد إلى إيران منتصراً. كان الشاه قد غادر البلاد، ورئيس وزرائه شهبور بختيار لم يكن في موقع يمكنه من كبح مسيرة الثورة التي أطاحت بالنظام البهلوي وفي ٣٠ و ٣١ آذار أمر الخميني بإجراء استفتاء وطني أعلن فيه أن أغلبية الإيرانيين قد اختاروا رسمياً أن يكون لهم جمهورية إسلامية. واحتل نشطاء الطلاب في ٤ تشرين الثاني السفارة الأميركية، وأُخذ موظفوها رهائن، ونجم عن ذلك أزمة دامت ٤٤٤ يوماً. ولما أُطلق سراح الرهائن في ١٩ كانون الثاني ١٩٨١، وُضعت مسودّة الدستور، ثم صادق عليها ممثلو المؤسسة الدينية. وابتداء من ١٥ تشرين ١٩٧٩ أصبح عباس كياروستامي، شأن الآلاف من المثقفين والفنانين الآخرين، وغيرهم من ملايين الإيرانيين، يعيش في جمهورية إسلامية.

وحين لفّت إيران حماسة ثورية هائلة، شغلت كياروستامي قضية مختلفة تماماً. ففي «النسخة الأولى، النسخة الثانية» (١٩٧٩) درس كيف يتعامل الأطفال والبالغون مع قضايا السرّية والالتزام والشرف. سبعة أولاد صغار يطردهم معلمهم لأن أحدهم خرق أصول اللياقة والنظام في غرفة الصف. يرفض الأولاد الأبرياء الستة أن يَشوا بصديقهم، وتقبلوا عواقب صداقتهم الحميمة. وقد عرض كياروستامي شريط فيديو عن هذه الحادثة على مجموعة من البالغين، وسألهم عن رأيهم فيه. أحد الأولاد وشى بصديقه بعد أن طُرد أسبوعاً من المدرسة. وقد طلب من مجموعة البالغين ذاتها أن تُعمل التفكير في هذه الحادثة. إن هذا الفيلم، وهو تنويع على طبيعة «الكذبة النبيلة» الأفلاطونية، يحتفظ بطاقته السردية بواسطة فحص النبل الذي تبدعه أفكار الشباب عن الشرف. ولم يملك البالغون أن تكلموا كالأساقفة، وحثوا على التزام قاعدة الأوامر الوضعية، على حين تملك الأولاد السبعة معاً إحساس باللياقة أعياهم التعبير عنه. إن «الاختلاف» هو أمر ثابت تحت

النص عند كياروستامي، هو التحول الأخلاقي للنبل البريء إلى حكمة متراكمة. وهذا هو أحد أشد التدخلات تدميراً في التعديلات اللا تاريخية للأخلاق عبر الزمان والمكان. ههنا تبرز «منظومة أخلاقية»، «منظومة أخلاقية مضادة» معتمدة كل الاعتماد على حقيقة الحدث ذاتها، وليس على أوامر أخلاقية مجردة. وهذا الانكباب على اللحظة التي تسبق النظرية هو الذي يبقى ثابتًا في سينما كياروستامي. ففي هذه اللحظة يفرز الواقع نمط لياقته وصيغتها. وعبر هذه التعريات الهادئة والمخففة لعنف الميتافيريقا، أنشأ كياروستامي على التدريج ثقافة مضادة يمكن للأشياء فيها أن تكون ذات معنى ودلالة من غير الإحالة المحتومة للواقع الحميد على الحدس السافر.

الثمانينات

إن المزاج العام في أعقاب الثورة الإسلامية يمكن الاستدلال عليه من صوت علي موسوي جارمرودي Musaui Garmarudi، وهو شاعر بارز، في قصيدة «الوقت قصير» التي ألفها في خريف ١٩٧٨ :

الوقت قصير
علينا أن نبدأ السير
علينا أن نقول: مرحبًا
لكل النباتات
واحدة بعد أخرى

علينا أن نبقى أيقاظًا
قرب ينابيع العالم كلها

ونظف وجوهنا
في مرآتها الصافية .

علينا أن ننهض
علينا أن نصلي
قرب أمواج البحر العالية .

علينا أن نتعلم التواضع
ونقضي كل ليلة
في حقيبة الحلزون البسيطة .

علينا أن ننسلَّ إلى قلب الصدفة
ونتحمل العزلة
في بريق ضوء اللؤلؤة .

علينا أن نشرب ليل الصحراء
في وقت واحد
مع قادة القافلة

علينا أن نقبِّل الأيدي الخشنة
في مصانع الآجر
بتواضع الصلصال .

الوقت قصير
علينا أن نبدأ السير
علينا أن نسحق آلاف العلَق
على طريق الحرير
علينا أن نطهّر حقول الأرز
من كل ما فيه من علق .

علينا أن نعيد
بين الفينة والفينة
ترتيب أعمدة سياج الحديقة
ونجمع الجوز الغض المتناثر .

علينا أن نستأنف زراعة الهليون
وعلينا أن نطرح المرمر السحري

علينا أن نتعلم
كيف نطير
من الطيور المهاجرة
من أبي الحنّاء
علينا أن نتعلم

علينا أن ننزع الريش الذي
يزين الغرانيق
عن خوذ جميع الفاتحين في العالم
ونكتب بها من جديد
كتابًا مفيدًا .

علينا أن نقطع رؤوسًا عديدة
ونبصق الكراهيه
في حُفَرها .

علينا أن نجري عملية
ونحن نصرخ
لحنجرة الفجر المبكر الضيقة .

علينا أن نبعث بالفجر المبكر إلى أفريقيا
وعلينا أن نرسل البِيْض
إلى المنفى بالقوة .

الوقت قصير
علينا أن نبدأ السير .

الوقت يتسم بالعنف. إنه وقت الوعد العظيم. النفوس مستثارة، والرجال مسلحون، والنساء خائفات. القسوة منفلتة العقال. أمة كاملة فتّحت جروحها. الثأر هو النظام السائد. رعاة المقدس يحملون السيف في يد، والكتاب المقدس في اليد الأخرى. وهناك من يتكلم باسم السماء.

وفي وسط هذا الهياج، كيف يتمكن أمثال كياروستامي من التفكير في وجع الأسنان؟

لقد اختبر كياروستامي في «وجع الأسنان» (١٩٨٠) قراءة متهكمة للألم. ففي الوقت الذي تجاوز فيه والد محمد رضا وجدُّه فترة وجع الأسنان منذ وقت بعيد، وهما الآن يتنعمان بالأسنان الصنعية، فإن الصبي ينتابه ذلك الوجع، ولذلك يُعفى من الذهاب إلى المدرسة، ويُؤخذ إلى المشفى، حيث يقدّم إليه طبيب أسنان استشارة تظهر حذاقته. إن الأسنان الصنعية التي ينعم بها الأب والجد تجعل من وجع الأسنان الذي يعاينه الصبي الصغير مفارقة كاملة. لو كان عنده طقم أسنان صغير، أما كان مرتاحًا أكثر؟ والحكاية تستند أيضًا إلى ما يميز كياروستامي من تمعن في العلاقة بين واقع مصنوع (طقم الأسنان) والواقع (الأسنان). ويُفضَّل هنا الشيء المصنوع المعاد خلقه فنيًا على واقع أبدعته الطبيعة. لقد عُمل «وجع الأسنان» لمعهد «كانون» Kanun، وظهر فيه كل ما يخص الوثيقة للعرض في أنحاء البلاد من أجل تعليم الأولاد منافع الصحة الفموية. ثمة جداول، وصور كاريكاتورية، وعفاريت صغيرة تفعل فعلها المؤذي في الأسنان، والجديّة المتشامخة للطبيب الأول في المشفى وهو يشرح فوائد الصحة الفموية في الوقت الذي يعاني فيه الولد المسكين تحت إيماءات ذراعيه.

ربما كان معظم الناس قلقين على الثورة. أما كياروستامي فإنه يفكر في راحة طقم أسنان مظهره بالغ النظافة، ويقارنه بالمكابدات الناجمة عن الأسنان الطبيعية. ولكن لماذا؟

ثمة قصة عن خطّاط عاش في شيراز في العصر الوسيط. وذات يوم حوّل زلزالٌ المدينةَ إلى أنقاض. وبعد أن انتهت الهزات، واتضح الدمار، ذهب جيران الخطّاط ليعرفوا ما حلّ به. قصدوا منزله المتهدم، وأخذوا بكل ما أوتوا من جهد ينقّبون في الحطام أملاً في العثور عليه، وبعد نبش المنزل لبنة لبنة، نزل الجيران إلى قبو للبحث عن أي شيء حي. وفي زاوية القبو، وتحت الأنقاض، شاهدوا الرجل منحنياً فوق قرطاس وفي يده ريشة قصب ومداد. سألوه: هل أنت على ما يرام؟ فأجاب: لقد أكملتُ تواً حرف النون. إن أحداً لم يكتب حرف نون أكمل من هذا الحرف.

إن هذا النوع من إعادة تخطيط الواقع الذي انشغل به كياروستامي، أو سعيه الدائب إلى أن يرينا كيف ننظر إلى الأشياء نظرة مغايرة، يخطط نمطاً من الوجود يبقي حياً بعد كل آلام الثورة ووعودها. ما الذي وعدت به الثورة؟ وماذا أنجزت؟ أين إيران من مأزق الحداثة، ومن الاستعمار الجديد، ومن جواب الإسلام الحاد عن كل ذلك؟ لقد كان عند كياروستامي برنامج مختلف كل الاختلاف، برنامج التحرر من الأوامر التي نتلقاها من ثقافة الموت والإنكار، الميتافيريقا والصوفية، الكتمان والشك. إن سينماه هي رؤيا الحياة على الأرض، والتيقن من الواقع، والاحتفاء بالمؤقت، والمعانقة البهيجة للوجود الآني. والآن دعونا نتوفر على باقي قصته.

من أفلام كياروستامي الهدّامة فيلم «بنظام أو بغير نظام» (١٩٨١). ففي هذا الفيلم تتكشف أعماق الموضوعات الشمولية للانصياع تحت السطح الهادئ لتدريب بسيط. إن خصوصية «النظام» يوضحها كيارستامي في سلسلة من المشاهد القصيرة التي يؤديّها ممثلان. ويجد طاقم الفيلم أن السعي إلى إقامة النظام أمر عسير، فالفوضى تتحدّى خيال أي شخص «عادي»، وتتحدى مهارته، وإرادة التنظيم عنده. إنها تتحدى في واقع الأمر الترتيب، والتنظيم، والإدارة، والإخراج على المسرح. والمسألة التي يطرحها هذا الفيلم القصير المثير للإعجاب طرحاً عمقياً هي كيف يمكن هدم نماذج الإنصياع المكتسبة بأي شكل من الأشكال، أو كيف -

وهذا أشد خطورة - يمكن أن يكون الفن عامل هدم. وحتى يكون كذلك، على الفن أن لا يهوي في اليأس، فنحن دائمًا على حافة الشك في أن كياروستامي قد يفضي به إحساسه بالمقارنة Paradox والتهكم irony إلى التشاؤم وفقدان الأمل.

والواضح تمامًا من أفلامه المتأخرة أنه شديد التأكيد للحياة، والابتهاج بالحواس بحيث يصعب أن يصاب بالاكتئاب. ولكن هناك لحظات في عمله يتاخم فيها التهكم معنى اليأس التام. يصور في فيلم «الكورس» (١٩٨٢)، شيخًا ثقيل السمع. وفي طريقه إلى البيت لا يطيق ضجة الشارع، فيغلق سمّاعته، فيصل إلى البيت ناعمًا بالصمت. بعد ذلك تعود حفيدته من المدرسة، وتدق جرس الباب متوقعة أن يفتحه جدها، ولكن بلا جدوى. وأخيرًا يغني أترابها معًا حتى يتنبه الجَدُّ. إن السمّاعة هنا رمز يذكرنا بطقم الأسنان في «وجع الأسنان»: شيء مخترع يحل محل الشيء الحقيقي. والأداة ذاتها التي يمكن أن تساعد الشيخ على سماع حفيدته العائدة إلى البيت، أو الأغنية التي تغنيها مع أترابها، إنما هي مصدر إثارة وقلق في وسط الشارع المزدحم. فكما أن الفن نوع من التركيب، فإن الواقع «المخترع» هي الوسيلة التجريبية ابتغاء معرفة «طبيعة» الواقع. وماندعوه عادة «طبيعةَ» الواقعِ هي تحويل الأشياء التي نشاهدها إلى ثيمات Themes، الأشياء التي «تُصقل» بغية استيعابها. وبما أن الفن ينزع من الواقع طبيعته وثيمته فإن صقله، وتحويله إلى ثيمة Thematization، يصبحان من بدائه الأمور. وحالما تُنزع من الواقع طبيعته وثيمته، فمن الممكن أن يكشف هذا الواقع أن مظهره الميتافيزيقي أساس له مغزاه، سمةٌ من سمات الواقع المحتجبة عادة عن أعيننا من جراء كوننا جزءًا من الواقع ذاته المحوَّل إلى ثيمة.

إن خطة كياروستامي التي تنزع من «الواقع» طبيعته، تمكنه من تحويله إلى ثيمة مثيرة للقلق بقدر ما هي هازلة. إن فيلم «الرفيق المواطن» (١٩٨٣) هو قراءة ساخرة في حركة السير في طهران، تأمل متنقل في طبيعة العلاقات الإنسانية حين

يتخيل الناس أنفسهم مختبئين في صناديق متحركة. إن روعة هذا التأمل الشبيه بالتوثيق في طبيعة الجيشان الدائم التغير للتفاعلات الاجتماعية، ووظيفة هذا الجيشان، هي أنه يمكن قراءته في يسر باعتباره فحصاً مهدِّماً للطريقة التي تعمل بها المجتمعات البشرية حين تقف على شفير هاوية الفوضى الكاملة. والصندوق المتحرك الذي يحول دون رؤية الناس بعضهم بعضاً رؤية عامة، يمكن أن يفضي من غير ريب إلى فوضى واختلاط بحيث يعجب المرء كيف أمكن وضع عقد اجتماعي. وعلى خلاف إي. م. سيوران E.M. Cioran الذي كان يستحوذ عليه على الدوام خوف مربك من استحالة التوافق الاجتماعي، فإن كياروستامي يستطيع أن يضحك على الوجود الخالص لذلك. وحين نأتي إلى «الواقع الاجتماعي» خاصة، نستطيع أن نرى انطماساً تاماً للفرق بين «الطبيعة» و«الفن»، وهو ما تقبلناه منذ أرسطو على الأقل تقبلاً غير مشروط. فأرسطو يؤكد في «الميتافيزيقا»: «أن نشأة الأشياء مردُّها إما إلى الفن وإما إلى الطبيعة، إما إلى الحظ وإما إلى التلقائية.» و«الحظ» و«التلقائية» ينحلان أخيراً في الفن، لأن أرسطو يؤكد، إضافة إلى ذلك، «أن الفن هو مبدأ حركةٍ في شيء غير الشيء المتحرك، في حين أن الطبيعة هي مبدأ في الشيء ذاته... وهناك أسباب أخرى تجرّدهما من مقومات الوجود.»(١٨) إن تجريد الشيء الواقعي من صفة الثيمة هو ما واظب كياروستامي على أن يثبت به الافتراض الميتافيزيقي في أصل «الطبيعة». وهكذا فإن الطبيعة قد تبرز كواقع تحوّل أنجح تحويل، وافتُرض أنه خارج نطاق أي حملة تفتيش.

إن فيلم «الرفيق المواطن» الذي عُمل بعد أربع سنوات من الثورة الإسلامية يمكن اعتباره من غير ريب أمثولة allegory سياسية. ومثل هذا الإغراء لا يستطيع أي صانع أفلام مقاومته. غير أن سينما كياروستامي تأبى أي ترميز فيه تبسيط. فاللقاء العجيب بين العواطف المكتومة والأفعال الاجتماعية في زحمة السير يبدو على نحو لافت للنظر مماثلاً للسيكولوجيا الاجتماعية للجماهير الثورية التي أخذت

تنضوي تحت راية الخميني. ولكن كاميرا كياروستامي الرهيفة الباعثة على الضحك لا تسمح لمثل هذه المضامين السياسية أن تفلت من يده وتصبح هي ذاتها حقائق. فأي تشابه بين زحمة السير هذه، والسيكولوجيا الاجتماعية تؤدي إلى تعليق ساخر من طبيعة البشر ككائنات اجتماعية. ثمة إغراء قوي أيضًا في قراءة فيلم «تلاميذ الصف الأول» (١٩٨٥) قراءة سياسية. وقد تزامن عرض هذا الفيلم في فترة موجعة ومؤسية بالنسبة إلى المثقفين الذي نفروا من الثورة بعد انعطافها الثيوقراطي، وكانوا قد اعتقدوا أنها ثورتهم، ثم راحوا يلومون كل شيء وكل واحد من السماء إلى النجوم إلى CIAو KGBو Mossad، والمخابرات الانكليزية، على مأزقهم السياسي. إننا نرى في «تلاميذ الصف الأول» مجموعة من التلاميذ الصغار الذين يرسلون لسبب أو لآخر إلى مدير المدرسة لأنهم أشاعوا الفوضى في غرفة الصف. في البداية ينكر التلاميذ أي مسؤولية عن الإزعاج الذي حدث. غير أن إلحاح المدير في الاستجواب يرغمهم على الاعتراف بالذنب. هذه المشاهد الذي يظهر فيها الارتباك والتمزق والنكران والاستجواب ثم الاعتراف تقاطعها بين الحين والحين مشاهد منظمة للتدريبات التي تجري صباحًا في المدرسة. وتعاطف الكاميرا ليس مع ارتباك الفوضى، ولا مع حفظ النظام، ويبدو أن كياروستاني مهتم، بدلاً من ذلك، اهتمامًا خاصًا بالإفكار ومجرى الاعتراف.

وفي أواسط الثمانيات شُغل المشهد السياسي الإيراني بوقائع أشد قسوة بكثير، إذ احتدمت الحرب الإيرانية والعراقية بكل ما أنزلته بالشعبين من كوراث. كان النظام الثيوقراطي يمضي قدمًا. وفي جو الحرب، وأزمة الرهائن الأميركيين أقرَّ منظرو المجمهورية الإسلامية دستوراً دمج جميع منظمات المجتمع المدني إدماجًا كليًا في جهاز الدولة. وجرى استئصال قانوني منظم للحريات المدنية، واستخدمت السلطة قتلة وقطاع طرق للانقضاض على الأبرياء، وفرض مجموعة من قواعد السلوك العائدة إلى العصر الوسيط. وهزّت أسس الجمهورية الإسلامية أعمال

إرهابية متوالية قامت بها منظمة مجاهدي خلق. ورداً على ذلك لم تُسحق هذه المنظمة فقط، بل كل أنواع المعارضة، لذلك هاجر مئات الآلاف من الطبقة الوسطى إلى بلدان أخرى. وأما من بقي فقد أخضع للعنف اليومي للنظام الثوري الذي كانت تمزقة الحرب، ويخوض نضالاً ضارياً. وأسيء إلى سمعة القادة الثوريين، أو أرغموا على النجاة بأرواحهم مثل الرئيس بني صدر، أو اغتيلوا مثل الرئيس رجائي، ورئيس الوزراء باهونار Bahonar، ورئيس المحكمة بهشتي Beheshti. وأفاد نَقَلَةُ الأخبار أن معدل الإعدامات كان مئة كل يوم في تلك الأعوام الفظيعة.

يُحكى أن هولدرين قد سأل: ما وجدوى الشعر في زمن اليأس؟ وسينما كياروستامي كانت دوماً أبعد ما تكون عن السياسة، ومع ذلك تبقى سينما «سياسية» بأشد معاني الكلمة تهديماً. وسواء أكان ما فعله عن عمد أم لا، فإن سينماه قد انهمكت كل الإنهماك في تمزيق الافتراضات الخفية التي تنطوي عليها الذات الإيرانية. وهذا التوجه إلى قلب مفهوم «الواقع» يفضي إلى التباس فعلي في الذات التي يزعم كياروستامي أنه يعرفها. إن خلط الواقع بموضوع المعرفة كاستراتيجية فعالة من أجل إعادة تكوين الذات يؤدي إلى إشكال الذات والموضوع كليهما، ويكشف بنيتهما للمناقشة من جديد. وهذا هو المضمون الأكثر ثورية في رؤيا كياروستامي الشاملة. إن رؤياه بسيطة، ومن الواضح أنها مضادة للثقافة، ولكن ليس بمعنى اقتراح ثقافة بديلة، إذ أن كياروستامي يقف دائماً على مبعدة من أي ثقافة، ويحتفي بالواقع الآخر السابق للثقافة. وكما يقول كريستوف منكي Christoph Menke في «سيادة الفن»: «إن استقلال أعمال الفن، أو منطقها الداخلي لما تصوّره، وطريقة تجريب هذه الأعمال، لا يمكن فهمها فهماً ملائماً إلا بتصورها في علاقتها السلبية بكل ما هو ليس فناً.»(١٩) وفي حالة كياروستامي، فإن وعيه اليقظ لما يتصف به الواقع من شفافية وهمية يشكل أساس طريقته في جعل العالم يستسلم لأنواع بديلة من الدلالة.

في أواخر الثمانيات كان كياروستامي مستعداً لصنع إحدى روائعه، وهي أول فيلم مما أصبح فيما بعد« ثلاثية روستم - أباد»، أي «أين يقع منزل

الصديق»(١٩٨٦). لا يمكن أن تكون القصة أبسط من ذلك: طالب صغير هو نيماتزاده Nematzadeh يوبخه معلمه لأنه لم يكتب ما كلفه به في الدفتر المناسب. ويحذره المعلم من الطرد من المدرسة إذا اقترف ذنباً أخر مثل هذا. وتشاء الأقدار أن ينسى نيماتزاده دفتره في ذلك اليوم، فيضعه أحمد، صديقه وزميله، في حقيبته خطأً، ويأخذه إلى البيت. ويجد أحمد وهو يعدُّ فروضه دفتر أحمد في حقيبته. ومايلي ذلك هو بحث أحمد الذي لا يفتر عن منزل صديقه لإعادة دفتره إليه. والتحديات التي يواجهها أحمد في الطريق، ونهاية القصة ذات المفاجئة الجميلة، تشكل علامة على نضج احتراف كياروستامي.

وأبرز ما في شخصية أحمد، بطل القصة، هو وحدته وعناده. (٢٠) فهو، باعتباره الذات الأخرى للمخرج، «مختلف» أشد الاختلاف عن غيره. إنه يختلف عن أي واحد، عن معلمه وقواعده وأوامره الديكتاتورية التافهة، عن أمه والحاحها القاتل عليه للقيام بالعمل، عن جده وتصوراته السخيفة عن الأصول واللياقة. ولكن أحمد في آخر الأمر بعيد عن مسكن صديقه الذي يأبى الطفو على سطح الأرض. وأحمد طفل ذو مستقبل غريب، وقَدَر مغاير، ورؤيا معدلّة للواقع، وعلة وجود معادٌ تعريفها. أحمد هو آدم عدن التي يجب أن تُخلق، وإن لم تخلق، فإن أحمد فيها الآن. إن طريقة إعادة تكوين الذات عند كياروستامي لا تهوي في ميتافيزيقا أخرى في نهاية الأمر. ورموز السلطة - المعلمون والأمهات والأجداد والجيران - لا يتم تحديها بقدر ما يتم تجاهلها. وعلى هذا فإن شكل اختلاف أحمد عن غيره ليس فيه مواجهة أو عنف، ولا يقوم على مبادئ. وفي جنة عدنه لا يوجد «حقيقة» بقدر ما يوجد واقع، ولا يوجد «خُلُق» بل عادة. وأحمد أصيل النبل لالأنه يفعل «الشيء الصحيح» بقدر ما لأنه يتوجب عليه أن يعيد دفتر صديقه فقط. وإعادة الدفتر تظل دائماً في جوار فعل الإعادة فقط، ولا تدعي أبداً الارتفاع إلى عجرفة فعل «الخير» الميتافيزيقي. إن معلمية كياروستامي ليست في مجرد تحطيم ميتافيزيقا الأخلاق، بل في تجاهلها وجعلها غير ذات صلة.



في فيلم «أين يقع منزل الصديق؟» يترجم كياروستامي ترجمة بصرية إحدى قصائد سوهراب سيبهري العظيمة بلغة غير مسبوقة: كم ستطول مسيرة ولد صغير من أجل حماية صديقه من عقاب معين؟

التسعينات

في أوائل التسعينات كان قد مضي على الثورة الإسلامية أكثر من عقد من الزمن. ولقد أكبّ كياروستامي على طبيعة العنف المتحول إلى روتين من خلال دراسة رائعة، وشبه وثائقية كالعادة، للفرْض المدرسي. وإن فيلم «الفرض المدرسي» (١٩٩٠) هو مجموعة من المقابلات مع طلاب المدارس يقدمون فيها أفكارهم حول صعوبة الفرض وتفاهته وعدم جدواه. وسواء أكانت لفظة «تدريب» أم لفظة «تكليف» هي المستخدمة بدلاً من لفظة «فرض»، فإن طبيعة التربية ووظيفتها تتضمنان معنى العنف في نظر كياروستامي. وما يبرز للعيان في فيلم «الفرض المدرسي» مخيف، ومع ذلك بريء: اتهام العنف المتواتر المترسخ في «التربية» المنظمة. وما يدعى بالتعليم «المشترك» يبرز هنا كنموذج لعلاقة الأمر والطاعة التي تشكل البنية العامة للإنسان كحيوان اجتماعي. وقوة بحث كياروستامي هي في ندرة تطرّقه إلى القضية العامة، قضية الاستخدمات السياسية للتربية. ففي حين كان للنظام البهلوي قراءة امبراطوية للتاريخ الإيراني ضُخَّت إلى جهازه التعليمي، فإن الجمهورية الإسلامية قد حثّت على أسلمة جذرية لذلك التاريخ. ولكن ما يرمي إليه كياروستامي، كالعادة، شيء أكثر خطورة من مثل هذا التنويع على موضوع تلقين التعاليم. فما يفعله من خلال حوارات الأولاد المتقنة الأداء بالذات هو كشف الغطاء عن ميترفيزيقا العنف بأسلوب قصصي باعتبارها متجسدة كمعيار في قضايا الأخلاق والمسؤولية، وتعلم القراءة والكتابة، وعلى هذا فإن إشارات الأولاد إلى أفلام الصور المتحركة تكتسب نغمة ذات طاقة تهديمية عظيمة. والإشارة إلى «الفيلم» باعتباره ميتافيزيقا مضادة لأنماط وجود بديلة، تجعل فيلم «الفرض المدرسي» أقوى تفكيكات بنية الديكتاتورية عند مستواها الأولي إقناعاً - المستوى الذي «يتعلم» فيه الأولاد ثقافة يفُهم «العقاب» فيها فهماً تاماً، ويرتبط في الحال بالأب الذي يضرب بالسوط، في حين أن «التشجيع» لا معنى له

ولا دلالة من أي نوع على الأطلاق. إن أكثر أقسام هذا الفيلم إقلاقًا للراحة هو المقابلة الأخيرة مع ولد في السابعة من العمر اسمه ماجد يتجمد عند رؤية كياروستامي، بوجهه المرعب إلى حد ما، ونظارته العاتمة، والمحدق في الأطفال الأبرياء الجالسين أما الشبح الهائل الذي تشكله الكاميرا وطاقم المصورين، يصبح جزءاً من جهاز الخوف هذا الذي يحاول أن يبطل مفعوله. إن ماجد لا عزاء له إلافي حضور صديقه الصغير مُلاءي Mola'i. وفي الختام، يتمكن كياروستامي من انتشال نفسه وانتشال جمهوره من الهاوية التي أطاح فيها بالجميع، وذلك بأن يجعل ماجد يُلقي ترنيمةَ حَمْدٍ لله على جمال العالم، وإنعامه بالبصر علينا لنرى ذلك الجمال. تتجمد الكاميرا على وجهَي ماجد وملائي في الوقت الذي يغني فيه الكورس الأغنية ذاتها. والصورة الأكثر ديمومة من صور هذا الفيلم هي جغرافيا الخوف المرسومة على هذين الوجهين البريئين، والتي تُجعل مخيفة أكثر إزاء خلفية التلقين المتواتر للتعاليم الدينية التي تُنقل إليهم كل صباح وهم يصطفون مذعنين للدخول إلى غرف الدرس. وحين تُلقى عليهم فضائل الأولياء، تبدر من الأطفال مقاومة قلقة متململة جذلة، ثم إنها تغدو عند نقطة معينة واضحة تمامًا بحيث أن الرقيب أرغم كياروستامي على كتم الصوت في الموضع الذي تزداد فيه قوة التدمير وضوحًا.

وفي العام ذاته استفاد كياروستامي من قصة واقعية عن أفّاك ابتغاء إنجاز أحد أنجح تحليلاته لطبيعة الواقع، وذلك قبل استكمال «ثلاثية رستم - أباد» عام١٩٩٤. إن فيلم «لقطة مقرّبة» (١٩٩٠) يعيد خلق قصة ذلك الرجل المدعو علي زابزيان الذي كان شديد الإعجاب بأحد المخرجين الكبار في إيران وهو محسن مخملباف بحيث أنه انتحل شخصيته. لقد تغفَّل علي زابزيان إحدى الأسر، وأقنعها أنه المخرج مخملباف، وأنه ينوي صنع فيلم يصورهم ويصور منزلهم فيه. والأسرة المؤلفة من زوجين مُسنيْن وأولادهما تنخدع بالدعّي «مخملباف»، وتوافق على العمل معه. وافتُضح أمر زابزيان في آخر الأمر، وسيق إلى المحكمة حيث

اتهمته الأسرة بالخداع والتخطيط للسطو على منزلهم. سمع كياروستامي بهذه القصة، وتفهمها تماماً، ثم عثر على زابزيان والأسرة التي استغفلها، وأقنعهم بتمثيل لقائهم مرةٍ ثانية. وفي أثناء ذلك، كان كياروستامي يكرر الطلب من زابزيان أن يوضح أفعاله. وكانت الحصيلة بحثًا مطرداً في طبيعة الواقع وشِبْهه الزائف.[٢١].

إن كياروستامي يتأمل في «لقطة مقرَّبة» تفاعلَ الحقيقة والوهم في قصة زابزيان - مخملباف. ويمكن للمرء أن يبدأ إما بالحقيقة وإما بالخيال، ولن يكون هناك أي فرق، وهنا تكمن قوة الفيلم. إن مخملباف هو صانع أفلام، إنسان حقيقي يبدع عوالم متخيلة، وزابزيان يلج في عالم مخملباف الواقعي دخولاً موهوماً بالادعاء أنه هو. أو يمكننا القول: إن زابزيان يلج جسدياً في عالم مخملباف المتخيَّل، وينجح فيما توهّم بحيث أنه يقنع أسرة محترمة كل الاحترام بالتعاون معه لاعتقادها أنه مخلمباف. وتتكشف قصة زابزيان في نهاية الأمر، ويساق إلى محكمة حقيقية حيث يلقى عقوبة حقيقية بالسجن. ولكن هذا كله يحدث قبل أن يظهر كياروستامي على المسرح. والآن يخضع كياروستامي كل شيء لمحو مزدوج بالطلب من الناس الحقيقيين المتورطين في الحادثة أن يمثلوا له ما حدث ثانية. ولكن محو كياروستامي يؤكد واقعاً وذلك بنفيه الشيء الواقعي مرتين: فالآن يمثّل زابزيان له ويرشده بالفعل، والأسرة تظهر في الفيلم، وينتهي كياروستامي أخيراً إلى صناعة فيلم. وعلى هذا فالمتفرج يوضع في أغرب الأوضاع، أي توالي الحقيقة والوهم، وفيه يعرف هذا المتفرج أنه يشاهد قصة متخيلة (فيلم «اللقطة المقربة»)، وهي قصة قائمة على واقعة (قصة زابزيان)، وهذه قائمة على قصة متخيلة (ادعاء زابزيان أنه مخملباف)، وهذه قائمة على واقعة (مخملباف كمخرج إيراني بارز)، وهذه قائمة على واقعة (الواقع الذي يحوله مخملباف إلى قصة متخيلة).

وهكذا فإن الطبيعة شبه الشّفافة للواقع بوصفه خيالاً تصبح عدسات شفافة يرينا كياروستامي من خلالها طرائق للنظر لم نعرف أنها كانت موجودة. وفي

الفيليمين اللاحقين: «حياة ثم لا شيء» أو «وتنقضي الحياة» (١٩٩٢)، و «وسط أشجار الزيتون» (١٩٩٤)، تبلغ هذه السمة الخاصة في عمل كياروستامي حد الكمال. ومع أن أفلامه السابقة لا تخلو من هذا الافتتان بطبيعة الواقع، فإن فيلم «لقطة مقربة» هو المثال المتماسك على هذه السمة المميزة في سينماه. وبهذا التهديم الجمالي لميتافيزيقا الشيء الواقعي شقّ كياروستامي الطريق من أجل تعرية جذرية للعنف البنيوي الذي يلازم «المعنى»، وتقام عليه بدائل ميتافيزيقية من مثل «التاريخ»، و«التراث» و «الهوية» و «التقوى». إن قراءة مفهومة للواقع بوصفه خيالاً تأخذ بالحلول محل ميتافيزيقيا الموضوعية الكتيمة الراسخة في جميع ادعاءات الحقيقة المتصفة بالعنف. وشفافية الشيء الواقعي المتخيلة التي تبرز على هذا النحو تأخذ في تمزيق شرعية أي ادعاء مطلق وكل ادعاء مطلق للصدق، والحقيقة، والصحة، والحضور، والمعاينة.

إن شفافية الشيء الواقعي المتخيلة هي انكباب استراتيجي على الواقع الآخر المحتجب وراء ميتافيزيقا الحضور، ثقافة الدالّ، إيديولوجيا المنتصر، سياسة الحقيقة. ههنا يتلقى كياروستامي تعليمه الجمالي من شاعر هذه الشفافية الأول، سوهراب سيبهري:

عند الغروب

ووسط حضور الأشياء المتعب

حدّقت في خواء الزمن

عينان مترقبتان

على الطاولة

كان ينساب نحو حدس الموت الغامض

الحضور الصاخب
لبضع فواكه غضّة

وعلى بساط العطالة
منّت الريح
على حافة الحياة الرخوة
بأريج الحديقة الصغيرة.

ومثل مروحة منشورة
أمسك العقل بالزهرة المتألقة
وابترد بها

المسافر
نزل من الباص:
«ياللسماء الجميلة!»
وجرف الشارع الطويل
ما يعانيه من وحدة. (٢٢)

إن الواقع يصبح شبه شفيف في شعر سيبهري. فهو يُجرد من كل طبقات الميتافيزيقا المتراكمة عليه، ويخلص بالتالي من أعباء «المعنى» التي كدّسها التاريخ، فينكشف كموضوع للملاحظة المحضة، ولكن هذه المرة من قرب، إذ أن فعل

الملاحظة ذاته تقوم به نظرة جديدة، نظرة متخلصة من غبار الميتافيزيقا، والثقافة، والإيديولوجيا، والسياسة.

وفي عام ١٩٩٠، أي بعد ثلاثة أعوام على إخراج «أين يقع منزل الصديق؟» ضرب زلزال مدمر شمالي إيران. ومن المناطق المتضررة كانت قرية كوكر Koker في إقليم رستم - أباد حيث صور كياروستامي فيلمه السالف الذكر. ولما هبت البلاد كلها والمجتمع الدولي إلى نجدة الضحايا، جمع كياروستامي مصوّريه ووسائله التقنية، وسافر إلى موقع الكارثة ليرى ما حدث للناس الذين مثّلوا في فيلمه. وكان حصيلة هذه الرحلة فيلم «حياة ثم لاشيء» أو «وتنقضي الحياة» (١٩٩٢).

بعد عرض الفيلم في نيويورك في ٢٦ نيسان ١٩٩٦، قدّم ريتشارد بينا Richard Peña، مدير برنامج المهرجان السينمائي في نيوريورك، وعباس كياروستامي، توضيحين متناميْن للأسباب التي دعت إلى تغيير اسم الفيلم من «الحياة ثم لا شيء» إلى «وتنقضي الحياة». ففي عام ١٩٩٢، حين عرض الفيلم أول مرة في مهرجان كان السينمائي، كان هناك فيلم آخر يحمل الاسم ذاته، ومن أجل تحاشي الالتباس غيّره كياروستامي. وقال أيضًا: إن الاسم الأول قد يؤذي مشاعر المتدينين الذين قد يشعرون أنه ينكر وجود الآخرة. والقراءة المتأنية للفيلم لا بد أن توضح أن كياروستامي لا يشغله شاغل ميتافيزيقي *من أي نوع، وبأي شكل*. فالتلاعب اللفظي في «حياة ثم لا شيء» يتكئ على لفظة «حياة» أكثر من اتكائه على عبارة «ثم لا شيء». كما أن هذه العبارة لا تطوي ميتافيزيقا الحياة في «الحياة» فقط، بل كل ماعداها. وأظن أيضًا أن كياروستامي لما سمّى فيلمه كان في عمق ذاكرته الترجمة الفارسية لكتاب أوريانا فالاتشي Oriana Fallaci عن فييتنام «حياة وحرب ثم لاشيء».

إن ما يحققه كياروستامي في هذا الفيلم بالغ الجرأة، وبالغ القسوة والجمال في صراحته وعريه وكشفه وصعوبة مراسه بحيث أنه جلب له من المديح والإعجاب

بقدر ما جلب من الإدانة والتعنيف الشديدين. فما يوضحه فيلم «حياة ثم لا شيء» ببساطة وأناقة وواقعية متميزة هو طبيعة الحياة الصاخبة الجامحة، هو أن العيش طيب، وأن الموت على مقربة منه، هو أن الحياة في عرضيّتها العجيبة لها منطق خاص، وبلاغة خاصة، وتهكم ملتوٍ خاص. الحياة مشاغبة مشاكسة، لا يمكن أن تلمَّ شعثها وتحددها وترويها أي أخلاق أو تاريخ أو ثقافة أو عادة أو أسلوب أو لياقة. ومع أنها فوضى وعنيدة على هذا النحو، فإنها حافلة بالبهجة والفرح بحيث لا يمكن أن يُبطل سحرَها الدائمَ الزلزالُ أو الكارثةُ أو الثورةُ أو الانقلاب أو النفيُ أو أوجاعُ القلب الناجمة عن تحول الأحلام إلى كوابيس، وشعارات الأمل إلى علامات اليأس. لقد أظهر كياروستامي أولاداً مبتهجين في مناقشة مباريات كأس العالم في كرة القدم. وأزواجًا من الشباب يستعدون لليلة العرس، ورجالاً مسنّين ينصبون هوائيات أجهزة التلفاز، كل ذلك يجري وسط أفظع دمار للحياة ومناظر الطبيعة. وكاميراه المهتمة الملاحظة تقتحم في رفق، وتعرف دائمًا أين تقف، ومتى تنظر، وكيف تحدق، ولماذا تنعطف. وبعد عرض الفيلم حمل على كياروستامي نقّاد إيرانيون ملتزمون بالإيديولوجيا الإسلامية، والثورة والمسؤولية الاجتماعية، والمعايير الأخلاقية، وملتزمون، فوق كل شيء، بميتافيزيقا الخوف والحداد، وسُخر من عمله كله واتُهم بأنه يجهل مقومات الصناعة السينمائية، وتركزت القراءات المفصلة للفيلم على أخطائه التقنية. أما «الأجانب» فقد اتُهموا بكل أنواع المكائد والمؤامرات والدعايات الخفية بغية منح كياروستامي جوائز في المهرجات الدولية. ومع ذلك فإنه لم يعدم مؤيدين، ومعجبين، ومشاهدين انتقدوا أفلامه نقداً إيجابياً. وما كان مؤكداً بعد «حياة ثم لاشيء» هو أن كياروستامي قد لامس شيئًا متأصلاً، عصبًا في السياسة الإيرانية، شيئًا عميقًا وخفيًا وموجعًا وممنوعًا في الثقافة الإيرانية. وما كان واضحًا أيضًا أن السينما في إيران ما بعد الثورة كانت في الواقع تحلُّ محل الشعر، والمسرحيات، والقصص، والروايات. كأهم وسيلة ثقافية. ففي حين حدّد مبدعو هذه الأنواع الأدبية شروط الانشغال الجمالي بالقضايا الاجتماعية والسياسية

في الفترة الواقعة بين الخمسينات والسبعينات، فإن أفلام كياروستامي برزت بروزاً واضحاً في الثمانينات والتسعينات ضمن حركة ضمّت داريوش مهرجوي، وأمير نادري، وباهمان فارمنارا، ومحسن مخملباف، وراخشان بني - اعتماد، وسميره مخملباف، ولا سيما الأكثر ثقافة بصرية منهم: بهرام بيزائي. ومن خلال أفلام كياروستامي، وبسبب الجمهور العالمي الذي أخذ كياروستامي يجتذبه، فإن الجهاز الجمالي لثقافة أدبية بالغة الثراء أطال النظر النقدي في إيران وفي مشكلات حداثتها الثقافية.

لقد تحول فيلم «وتنقضي الحياة» إلى بحث مستقل حين ضُمَّ إلى نسخة أخرى من «أين يقع منزل الصديق؟» - إلى نوع من اطرح كل ثقافة المعنى، وكل نظام التراتب. تقول الأسطورة الإيرانية: إن الحضارة قد أنشأها الملك كيومارز Kiyumars (جيومارتان أو جيومارد في الأفيستا Avesta) الذي يعتبر «الإنسان الأول». إنه مبدئ القانون والنظام والدولة والملكَية، وأول من أدخل الترتيب، وترأس أول جيش، وقاد أول مجتمع، وعيّن الحدود، وطلب الطاعة. أما ابنه سياماك Siyamak فقد قتلته الشياطين، ثم واصل حفيده هوشانغ Hoshang (هاوشانها في الأفيستا) رسالة جده التمدينية، فطوّر الزراعة، واخترع الحِرَف، ثم ترك مهمة مواجهة الشياطين لابنه تاهموراس Tahmoras(تاخما أوروبي Takhma Urupi في الأفيستا). ومن أعمال تاهموراس إلقاء القبض على أهريمان Ahri-man(أو أنغرا ماينيو Angra Mainyu)، وركب عليه ودار حول العلم. ومن الشياطين تعلم أخيراً تاهموراس، ومعه جنسه البشري، فن الكتابة.

الأسرى المكبلون المبتلون

استجْدوا حيواتهم.

قالوا: لا تهلكنا

ولسوف نعلمك فنّاً جديداً مثمراً.



إن فيلم «وتنقضي الحياة» هو إشادة عظيمة بالحياة البائسة التي لم تمسسها الثيولوجيا والثيوقراطية- إنه قصيدة بصرية في مدح السحر والجمال في أبعد الظروف احتمالاً.

وعلى هذا فإن فن الكتابة، الغاية القصوى للحضارة، والذي أمكن به تدوين مآثر الثقافة، قد وهبه للإنسان البدائي ألّد أعدائه. لقد نشأ هذا الفن من العداء والغضب، من الخوف والرعب، وقد تعلمه الإنسان من الشياطين. إن تكافؤ الأضداد هذا هو، حسب أسطورة الخلق الفارسية، قائم في جوهر الثقافة. وفي الرواية البصرية المعادة لكل أنماط الوجود يُظهر كياروستامي دائماً نزوعاً قوياً مضاداً للميثولوجيا، واقعيةً تنكر إدخال أي ميتافيزيقا ذات موضوع، أو حتى علم جمال، في لا معنى قوة الوجود الخالصة. وليس كياروستامي بآخر ميتافيزيقي. إن موقفه المضاد لليمتافيزيقا ينحصر في التخلي تماماً عن المشروع الميتافيزيقي. وليس في معارضته. وحين يتخلى كياروستامي عن ذلك، ويتخلى أيضاً عن علم الجمال والثقافة والإيديولوجيا والسياسة، فإنه يفعل ذلك من غير أن ينصب خيمة بديلة. فما يستظل به هو عراء الواقع المطلق، حسب تعبير هانز بلومنبيرغ Hans Blumen-berg، ومع ذلك ليس هناك ما يخيف في ظاهر ذلك المبدأ المطلق، إذ أن كل موجود يزدهر في احتفالاته. وما يحتاج إلى إعادة نظر جذرية هنا هو تأكيد بلومنبيرغ «أن الثقافات التي لم تحقق سيطرة على الواقع تواصل أحلامها وتريد أن تنتزع تحقيقها من أولئك الذين يظنون أنهم قد أفاقوا منها.»[٢٤]. وبما أن كياروستامي يعيد تصوير الواقع على هذا النحو الإيقاظي الذي يتوقف دائماً عند تخوم الأحلام، فإننا نستطيع الآن أن نتصور وجوداً وراء الأوهام الزائفة والمزيَّفة.

لاحظ كياروستامي أن حبّاً ينشأ، وسط أنقاض زلزال كوكر، بين شابين صوّرهما في «حياة ثم لا شيء». واستغلال مختلف أشكال ذلك الحب على الشاشة وبعيداً عنها هو ما أصبح محتوى فيلم «وسط أشجار الزيتون» (١٩٩٤) وهو الجزء الثالث من ثلاثية «رستم - أباد».

وما يفعله فيلم «وسط أشجار الزيتون» هو أنه أكّد وأوْصل إلى الذروة الدرامية افتتان كياروستامي بطبيعة الواقع، وبالشفافية الزائفة للواقع. فمن خلال أداء بريء قام به ممثلان غير محترفين، يجعل واقع الحكاية المحض من حب مستحيل

حبًا ممكنًا. إن نظرة كياروستامي غير المقمحة تتركز على حد ذلك «المستحيل»، حيث الواقعة والقصة، الواقع والخيال، الأمنية والتحقيق، تبحث شروط سحرها الخاص. ولقد نجح كياروستامي من خلال إمعام النظر في تعليمنا أن هناك إمكانات غير محدودة متوارية تحت مستحيلات الثقافات المعترف بها كميتافيزيقا متصفة بالعنف.

وأخيراً نقل كياروستامي في فيلم «طعم الكرز» (١٩٩٧) افتتانه بطبيعة الواقع ونظامه إلى فحص مقاربة الموت، وهو فحص غير ميتافيزيقي للانتحار. وفي مقابلة معه في نيويورك حين كان يعمل هذا الفيلم، سئل كياروستامي عن سبب نوفره على موضوع الانتحار. وقد أجاب: إنه أصبح مهتماً بالموضوع بعد أن قرأ قول إي. م. سيوران المأثور: «لو لم يكن الانتحار شيئًا ممكنًا، لقتلت نفسي منذ وقت طويل».

إن الفرق بين فيلم كياروستامي «طعم الكرز» وعمل سيوران «الابتلاء بالولادة» The Trouble With Being Born، وتأمله المفرط الكآبة في عبثية الحياة، يكمن في قدرة كياروستامي على تحويل العبثية إلى موضوع للتأمل مقبول، بل يمكن حتى القول: احتفالي. إن ألمعية سيوران تعتمد على مزاجه المرضي: «ليس من برهان أفضل على مدى ارتداد الإنسانية من استحالة وجود أمة واحدة، أو قبيلة واحدة ما تزال الولادة عندها تستثير الحداد والعويل.»[٢٥] أما كياروستامي فهو لايطيل التفكير في التفجع الفعلي، فهو يستطيع أن يُسْلم شخصًا لسيارة رجل انتحاري ويجعله يغني أغنية رائعة النبرة، تمجد الحياة المتجلية في طعم ثمر كرز. ويتطيع أن يجعل كاميراه تمعن النظر في الوجه الجامد للرجل الانتحاري ذاته، وهو يتعمد ذلك ويستمر فيه حتى ترشح الشاشة بكل قوة الحياة وجلالها. إن سيوران يردّ على الرجل الذي سأله: «ماذا تصنع من الصباح حتى المساء؟» يردّ قائلاً: «أتحمَّل نفسي.»[٢٦] ولو سئل كياروستامي هذا السؤال لما أجاب هكذا، بل ربما قال: «أصنع أفلامًا.» ثمة صراحة جلية في قراءة كياروستامي للحياة، ثمة نوع من



إن صمت «طاهره لادانيا» الطويل، وتصوير كياروستامي المتواصل في «وسط أشجار الزيتون» يرسمان لنا بالتفصيل مناطق مجهولة في خارطة العاطفة الإنسانية.

التماس مع كل الفلسفات، وكل الميتافيزيقات، وهو تماس لا يستطيع أن يتحمل عواقب الاستبطان المفرط كمقدمة للكثير من رثاء الذات.

وحتى في أوقات القلق الشديد، يرى كياروستامي، شأن سوهراب سيبهري، نظيره الشعري، الجمالَ في وحشية الوجود الرقيقة:

كانت الشمس تغرب

وكانت تُسمع

جَميع بلاغات النباتات

وصل المسافر

وجلس على كرسي مريح

قرب مرجة الحديقة

أنا حزين

أنا شديد الحزن

في طريقي إلى هنا

لم أستطع أن أفكر إلا

في شيء واحد.

لون المروج

كان أخاذًا.

خطوط الطريق

تاهت في حزن السهوب الجرداء

ياللوديان الغريبة!

والحصان، أتذكر؟

كان أبيض

مثل كلمة نظيفة

وكان يرعى في سكينة المرج الخضراء

ثم غرابة القرية المحاذية للطريق

ثم الأنفاق

أنا حزين

أنا شديد الحزن

ولا شيء

ولا حتى هذه اللحظات الشذية

التي تتلاشى على أغصان شجرة البرتقال

ولا صدق الكلمة

المتبادلة بين صمت ورقتين

من أوراق زهرة الجدار هذي

لا، لا شيء يمكن أن ينقذني

من مهاجمة فراغ بيئتي

وأنا أعتقد

أن هذا اللحن المتناغم

سيظل يسمع على الدوام.

إن كياروستامي الذي ورث هذه الموهبة الغنائية التي ترى الجمال والحياة وسط حتمية الوجود التي لا تطاق، هو أول شاعر بصري في هذه الأمة.

الفصل الثالث

رؤية العالم المحجوب
سينما بهرام بيزائي

في ٢٦ كانون الأول ١٩٣٨، ولد في طهران بهرام بيزائي، أحد ألمع صانعي الأفلام، وكتاب المسرح، وأساتذة فنون الأداء الإيرانيين، والذي يحظى باعتراف عام بأنه أول من صاغ رؤيا جمالية معدلّة جذريًا لثقافته. لقد أعاد بيزائي، الحالم الخلاّق البالغ الوضوح، تحديد فنون الأداء الإيرانية بغية مواجهة تحديات حداثة تقبلّها بلا تحفظ، واتصفت نظرته العلمانية إليها بالتشدد. وكان تحت تصرف هذه الرؤية الثورية سجل بيزائي المذهل من الأعمال الفنية والعلمية في ثلاث مجالات متمايزة ولكنها متداخلة - السينما والمسرح، وثقافة فنون الأداء. وفي أثناء إحدى زيارات بيزائي للولايات المتحدة، والتي عرض فيها عدداً من أفلامه الممنوعة في إيران، التقيتُه، وكان ذلك في ٣ آذار ١٩٩٥ للحديث عن الثقافة الإيرانية، والمؤثرات الداخلية للأسطورة في تطورها التاريخي. وفيما يلي مقتطفات من تلك المقابلة أتقصى بعدها طاقات المخيلة الأسطورية في بعض أهم أفلام بيزائي.

حميد دباشي: أنا مهتم جداً بأرائك في فنون الأداء البصرية قبل السينما، وتأثيرها الممكن في سينمانا المعاصرة. فما هو في تقديرك أثر فنون الأداء، والفنون

البصرية على نسيج ثقافتنا، إن كان ثمة أثر؟ وثمة حقيقة تشغلني وهي أن الرسوم الإيرانية موجودة في طي الكتب في واقع الأمر، وبالتالي ليست متيسرة إلا للقليل من الناس. لذلك كيف يمكن الحديث عن وجود تراث بصري وأدائي في ثقافتنا.

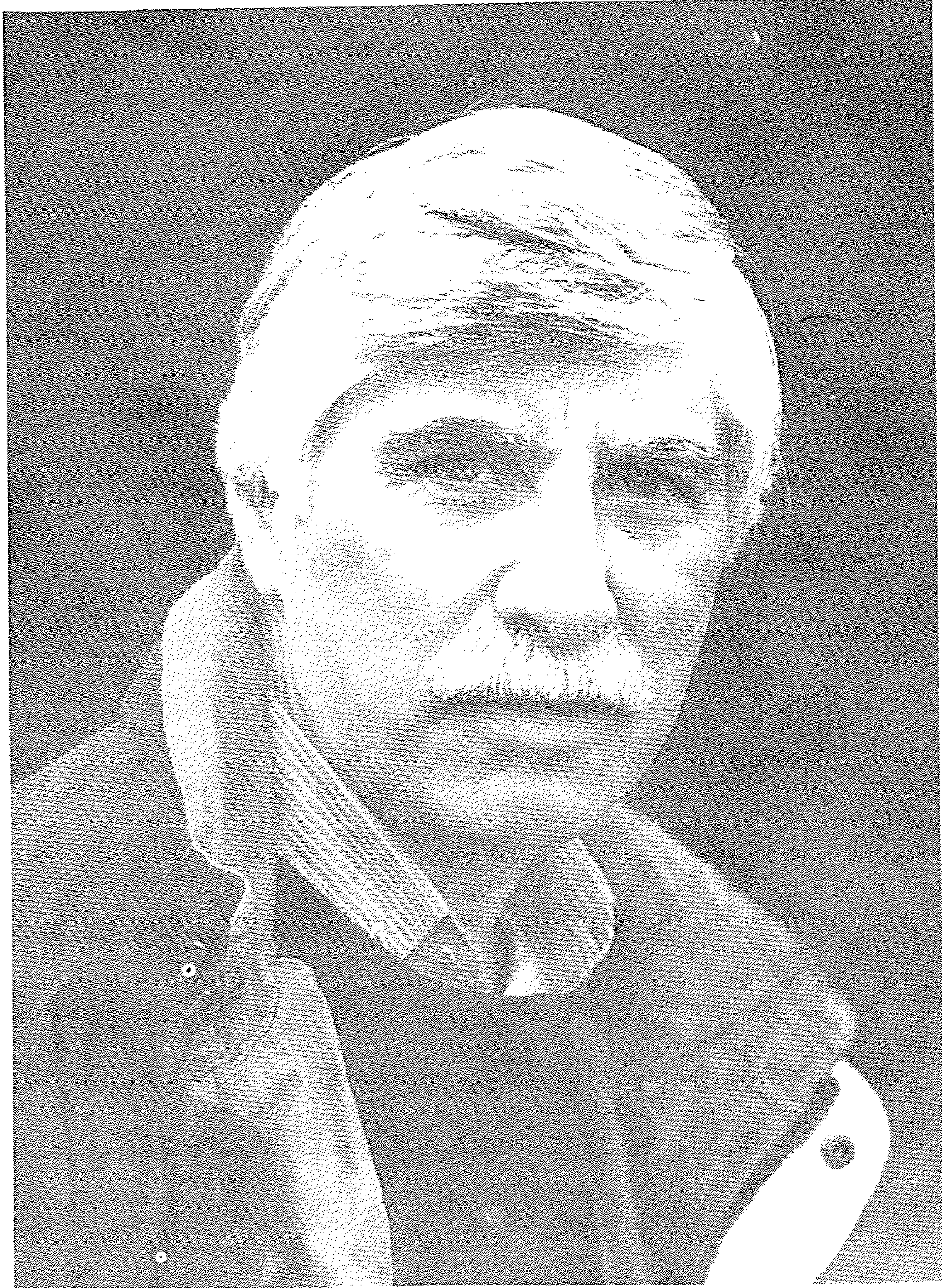
بهرام بيزائي: بقدر ما يتعلق الأمر بالفن البصري، فإن ما كان متاحًا للجمهور هو في المقام الأول ما استطاع الناس رؤيته على أبواب المساجد وجدارنها، وأبنية عامة مماثلة، أي ما يسمى التصاميم المجردة، والتي هي كتابة الآيات القرآنية على أسلوب معين، والتصاميم البصرية على المفروش من متاع البيت كالسجّاد والبُسُط. وهناك، إضافة إلى ذلك، طقوس الجماعة التي هي أنماط من الأداء ترسم صوراً معينة - صور معتقدات معينة.

ح. د: هل تقصد الطقوس الدينية؟

ب. ب: لا، لا أعني ذلك أبدًا. فأنا لا أعتقد أن كل طقس في إيران هو ديني بالأصل، بل إن الطقوس الدينية كلها متجذرة في طقوس قديمة غير دينية. وحتى في طقوس من مثل إعداد الحساء في بعض القرى، مثلاً، والذي تقدم فيه كل أسرة أحد المكونات، وتتناوله معًا، نلاحظ مشاركة الجماعة في عمل خلاّق.

ح. د:كما في إعداد سامانو بازون Samanu Pazon، مثلاً؟

ب. ب: هذا صحيح. ولاحظْ أيضًا أن الحساء نفسه يُستخدم لقراءة الحظ، إذ يتركون الحساء يبرد فترة، ثم يؤلّون الخطوط التي تتشكل على سطح الحساء، ويقرؤون هذه الخطوط كعلامة، مثلاً، على «تقبل» هذا الولي الحامي أو ذاك للحساء الُمعدّ من أجله. ولكن الجمع بين كل هذه الطقوس والأنشطة في أثناء إعداد الحساء، يعني أن شيئًا ما قد أُبدع، وعلى هذا، فإن هذا الطقس هو نوع من توزيع الخصوبة، من فعل الخلق الجماعي. وهذه الطقوس قد لا يكون لها علاقة مباشرة بموضوع «الفن البصري» المحدد الذي نوليه اهتمامنا، ورغم ذلك فإن الحاجة تدعو المرء إلى الانتباه إليها، وتوخي الدقة يقتضي منا أن نشير مع ذلك إلى أن



بهرام بيزائي

الفنون البصرية بالذات قد بقيت ممنوعة في إيران زمنا طويلاً. فالاعتراض عليها قام على أسس ثيوقراطية، إذ كان الرسم يعتبر نوعًا من مشاركة الخالق في القدرة على الخلق، وبالطبع لم يسمح به.

ح. د.: حسنًا. أرجو أن نعود إلى مسألة منع الصور لأن أوامر التحريم هذه تبدو لي أنها كانت دعوات للتجاوز. ولكن هذا أمر آخر. أنا أتذكر من طفولتي شكل هذا الطقس الذي تشير إليه، والذي كان يسمى سامونو بازون، إذ كانت النسوة في جوارنا يصنعن مغلي أرومة الحنطة Samanu في مطلع العام الجديد.

ح. د.: صحيح. ولكن ما أقصده هو أنه كان من الصعب على الإيرانيين خلال مدة طويلة أن يُظهروا رسميًا العلاقة بين أفعالهم وأفكارهم. لقد كانوا لايشيرون صراحة إلى أن واحدهم يعمل وفق خياله عند انخراطه في عمل من أعمال التمثيل، بل يدّعون، بدلاً من ذلك، أن ما كان يقوم به إنما هو مجرد مساهمة في تنفيذ الإرادة الإلهية، وبالتالي كان مشاركًا ضئيل الشأن في عملية الخلق. والدليل على ذلك هو أن الرسوم لم تكن تُعرض على الناس، بل كانت تُخبأ في أضعاف الكتب، وتؤدي وظيفة توضيحية فقط. زدْ على ذلك أن هذه الرسوم كان يُحتفظ بها عادة في منازل الأغنياء الذين كانوا حماة للفنانين. وأدى احتجاز هذه الأعمال التي لم تُعرض على الجمهور إلى جهلٍ واسع بوجودها. وحتى في أيامنا هذه فإن هذه المخطوطات الكثيرة لا يتيسر للجمهور العام الاطلاع عليها، لأن أغلبها مطبوع في الخارج، وهذا يعني أنها سُرقت من إيران، وبيعت في الخارج، وطُبعت، وصُنفت، ثم بيعت مرة أخرى.

ح. د.: أتعني ما يُسمى «المنمنمات الفارسية»؟

ب. ب.: تمامًا. إن مجموعة المنمنمات التي أعمل عليها في الوقت الحاضر قد طُبعت في الخارج. وعلى سبيل المثال، فإن معلوماتنا عن المنمنمات - وهذه تسمية مغلوطة - متأخرة، ومستمدة من صور تلقيناها من الخارج. وما طبع منها

في إيران أيضًا هو عـادة مـتـدني الجـودة. وفك مـغـالق تـفـاصـيل هذه الصـور وتعقيداتها، وتذوقها، أمر عسير للغاية. وأكرر قولي: إن هذه الصور التوضيحية ليست في متناول معظم الناس - وهذا ما يجعل تحديد تاريخ Pardeh - dari، مثلاً، أمراً بالغ الصعوبة.

ح.د.: من أي ناحية؟

ب.ب.: من ناحية نشأتها. أكانت في المقاهي أم في ساحات القرى. من سوء الحظ أننا نفتقر إلى أي سجل فيما يتعلق بالتاريخ الحقيقي لهذه الفنون، ونشعر أيضًا بأننا نفتقر إلى وسائل الشروع في مشروع كهذا. منذ بعض الوقت، توفرت على تاريخ المسرح والدراما الإيرانيين بالتعاون مع مهرداد باهار Mehrdad Bahar، العالم البارز في الميثولوجيا الإيرانية. وفي أثناء انشغالي بهذا المشروع، أقمت الدليل على أن Pardeh - Khani تندرج ضمن شعائر المانوية Manichaeism. وحين نقرأ عبارات من مثل «أنظر! هي ذي إمرأة خاطئة»، أو «انظر إلى تلك»، فإن هذا يمكن أن يوحي بأن موضوعات الكتاب تستعرض صوراً كبيرة.

ح.د.: لعل ذلك يرجع إلى اهتمام ماني Mani المعروف بالصور؟

ب.ب.: أجل. وأنا أميل إلى الظن أن هذا النموذج من Pardeh - Khani، قد استمر طيلة العهد الساساني، ثم اختفى إلى أن عاد إلى الظهور ثانية في القرى النائية، وأصبح يُستعمل في خدمة الدعايةالإسلامية. وإذا كان تقديري صائبًا، فإن هذا النموذج من التعبير الفني الذي كان يُؤدَّى في الأعوام المئة أو المئة وخمسين السابقة قد كان شائعًا منذ عهد بعيد أيضًا.

ح.د.: إن سؤالي هو مرة أخرى: هل أنت تُرجع أصول طقوس الأداء هذه إلى أي احتفالات دينية معينة؟

ب.ب.: مهلاً! القصة لم تكتمل بعد. حين كان يعْرض هذا النوع من العمل الفني، لم يكن عرضه حراً، ولا في وقت واحد. وثمة سببان للظهور المتتابع

لأجـزائه، أولهـا هو خطر تصـوير الأوليـاء في إيران. وهذا السـبب وحـده كـان يدعوهم إلى كشف جزء من الصورة في بطء، وفي الوقت ذاته إخفاء جزء آخر منها حتى لا تكون الصورة عرضة للشياطين والأرواح الشريرة. إضافة إلى ذلك، فإن هذه الصور كانت توضّح توضيحياً فيه مداهنة أعمالَ شخوصها فقط، وهذا التقليد استمر في صور رموزٍ دينية من مثل النبي محمد، وعلي، وغيرهما. وثمة مثال آخر على بناء الصـورة في المسرح هو الدمى المتـحـركـة، وتحريك الأخيلة Shadow Puppeteering (خيـال الظل). إن فن تحريك الأخيلة الصيني يتصف دون غيره بالتمام والكمال، ولا سيما في جنوب شرقي آسيا. علاوة على ذلك، أنا أعرف أن حمزه Hamzeh هو من الشخصيات الدينية المشهورة التي تصورها الدراما في أندونيسيا. وإن نسخة هذا الشكل الفني عندنا لم تكن معقدة مثل نسختهم تماماً، على أنها حافظت على بعض الدلالة. وفي كتب الشعر التي رجعت إليها من أجل كتابة مسرحيات، يمكن اكتشاف الكثير مما يتعلق بالموضوع. وبما أن الدمى المتحركة ليست بالحجم الأصلي، فإن مشكلة عدم القدرة على تمثيل أشخاص معينين لا صلة لهـا بهـذا الشكل الدرامي. إن هذا الشكل الفني قد مُورس في أماكن متعددة، وبالتالي لم يرتبط بأي منطقة محددة. علاوة على ذلك هناك شكل فني شبيه جداً بفن الدمى المتحركة هو التقنية الدرامية لعروض المصباح السحري Fanus - ekhial التي لم تعد تُقام الآن. وفي عهد الصفويين، أُلفت بعض القصائد التي تصف بالتفصيل هذا النوع من فنون الأداء. إن المصباح السحري يُسقط صوراً على الجدران وعلى سطوح الزجاج. وهناك احتمال قوى أيضاً أن يعثُر على هذه الصور في الشاهنامه Shah - nameh، وقصص نظامي Nezami، وحتى في الحكايات الصوفية التي تخلو من الشخوص البشرية خلافاً لحكايات الشاهنامه التي تتناول ظروفاً إنسانية على وجه التحديد.

ح. د.: هل تعتبر هذه الفنون البصرية حالات سابقة للسينما الإيرانية؟

ب.ب.: لا. علينا أن نتريث قبل أن نقفز إلى مثل هذه الاستنتاجات. إن أول صانع أفلام في إيران، كما تعلم، هو أرمني يُدعي أفانيس أو غانيان، على أن كونه أرمنيًا لا يعنى أنه غريب عن الثقافة الإيرانية، إذ كان بالفعل إيرانيًا. وأنت تعلم أن الثقافة والديانة الأرمنيتين قد تأثرتا تأثرًا عميقًا بالثقافة الإيرانية، وبالمثرائية Mithraism على وجه التخصيص، والأرمن لهم أسماء إيرانية، والإيرانيون لهم أسماء أرمنية، وهذا الأمر لم يكن يُثقل على أحد. وهناك العديد من الأسماء والمصطلحات الإيرانية في ممارسات الأرمن الدينية. ولقد اعتمد أفانيس على فن التصوير السينمائي الذي هو اختراع أوروبي حصراً بغية تركيب الصور، وعزّز استخدام هذه المخترعات الأجنبية في إنتاج عمله السينمائي الأول. كان ذاكرته قادرة على الاحتفاظ بانطباعات حية كأي من أبناء جيله، وكان قد مرّ على اختراع التصوير الضوئي نحو نصف قرن آنذاك، وهو الاختراع الذي مكَّن الناس من رؤية نسخة عنهم من صنع الآلة. وكان أفانيس على علم باختراع السينما الحديث جداً في ذلك الوقت. وأهمية هذا الاختراع كانت في استطاعة المرء أن يرى نفسه يتحرك على الشاشة. وعلى هذا، فما نفعله في إيران ليس له أي سابقة تاريخية فيه.

ح.د.: صحيح. ولكن ما قصدته هو «النبرة» البصرية التي نعطيها للسينما في ثقافتنا، والتي لابد أن يكون لها جذورٌ في فننا البصري والأدائي - كما يتضح أكثر ما يتضح ربما في سينماك التي تستخدم فيها موضوعات من عروض Ta'ziyen (التعزية) و Arusak-bazi. إن «الوسيلة» قد اختُرعت في مكان آخر طبعًا، ولكنني أتساءل عما إذا استخدمناها استخداماً مختلفاً بعض الشيء في ضوء فنوننا البصرية والأدائية التي سبقت السينما.

ب.ب.: نعم، أنت محق في ذلك. والكثير من الناس ما يزالون يجهلون ضرورة التجذر في أصول تاريخية من هذا النوع أو ذاك كالحالات التي ذكرتَها تواً. والحقيقة هي أننا نلاحظ، عندما ننظر إلى بعض أعظم ما صنع من أفلام، أن صانع

الفيلم لديه تاريخ أدبي أو بصري أو مسرحي استفاد منه في سينماه. ففي السينما اليابانية، على وجه التخصيص، ترى حضوراً قوياً للمسرح الياباني. ويبدو أن المرء في أحوال كثيرة لا يحتاج إلى توثيق تاريخي كي يجعل عمله مقنعاً، كأن يصور شخصاً يسير في الشارع، أو يقوم بأي نشاط يومي آخر. ومع ذلك فإننا، في حالات أخرى، نحتاج إلى صياغة معاصرة وفلسفية لتاريخ الماضي وثقافته.

ح. د.: ماذا تعني عبارة: «الصياغة المعاصرة والفلسفية للماضي»؟

ب. ب.: إذا أردت أن تصور شخصاً يمشي في طريق، فأنت لا تحتاج إلى سابقة تاريخية أو ثقافية لذلك العمل العادي. ولكن إذا شئت أن تصور علاقات أكثر تعقيداً بين الأفراد، فأنت تحتاج إلى إحاطة أشمل بثقافتك البصرية والأدبية والمسرحية.

ح. د.: إذاً كيف تقوّم ثقافتنا السينمائية الحاضرة؟ هل تعتقد أننا متجذرون في فنوننا البصرية والأدائية والأدبية، وأننا نجحنا في صقل زاوية نظر معينة خاصة بنا تتعلق بالرؤيا السينمائية؟

ب. ب.: أظن أن الكثير من صانعي الأفلام عندنا يفتقرون إلى أدنى فهم للحالات السابقة هذه. ويظن كثير منهم، ويقولون: إنهم قد تعلموا السينما في الشوارع، ومن «الشعب»، وعبارات بالمعنى ذاته. وبالطبع هذا لا ينفرد به صانعو الأفلام الإيرانيون، بل إن العديد من صانعي الأفلام الأميركيين تنقصهم أيضاً المعرفة التاريخية بفنونهم البصرية والأدائية. وهناك من يعتقد أنه يستطيع أن يتعلم كيف يصنع فيلماً من مشاهدة أفلام الآخرين، أو من مشاهدة التلفاز، أو من طرائق أخرى. وعلى العموم، أنا أرى أن هناك جهلاً ملحوظاً بالخلفية الأدبية والبصرية والفلسفية بين صانعي الأفلام عندنا باستثناء القليل منهم. ولا أعتقد أيضاً أن معرفة من هذا النوع تؤذي النقاد السينمائيين، أو أنها تؤدي إلي اتهامهم بالرجعية إذا اطلعوا على هذه الأشياء.

ح. د.: أود أن أعرف العلاقة بين الإبداع والتوثيق العلمي أو الأرشيفي وبين نوع خاص من فنون الأداء. أصحيح القول: إن سينماك هي مستودع سجلات لفنوننا البصرية والأدائية، إضافة إلى أشياء أخرى، وبالتالي لها ذاك الحضور وذلك التأثير في بيئتها القريبة.

ب.ب.: لم أتعمد فعل شيء من ذلك. ولكن عند انشغالي بعمل فيلم، ألاحظ أحيانًا، أو يلاحظ الناس، أن ما أعمله له جذور عميقة في هذا المأثور أو ذاك. ويسعدني أن يلاحظ الآخرون هذه الأشياء. فكلما ازددنا علمًا بهذه المأثورات ازدادت سينمانا غنى. ومن سوء الحظ أن الصعوبة الكبرى هي في الحصول على معلومات دقيقة حول هذه الفنون. وأنت تعلم أن هناك دراسات مهمة أُنجزت خارج إيران، ونحن لا نعلم عنها إلا القليل في داخل البلاد، وهناك بالطبع أدب أنتج في إيران لا يقل أهمية. إلا أنني لا أجدها مفيدة جدًا. فمن الصعب للغاية الجلوس، وقراءة كل ذلك، ودراسته دراسة دقيقة، ولا سيما بالنسبة لأولئك الذين لم يتمرسوا بالدراسات الجامعية، ولكن لا خيار لدينا. علينا أن نجلس، وندرس هذه المراجع دراسة منظمة، ثم نحاول أن نجد أجوبة عن أسئلتنا فيها. إنه أمر بالغ الصعوبة.

ح.د.: ما هي هذه الأسئلة بالضبط؟

ب.ب.: أسئلتي ذات طابع فكري، إنها موضوع للتفكير: من أنا؟ أين أقف؟ أو الأسئلة الأكثر جوهرية، بما أن شخصياتنا تحددها ثقافتنا في جوهر الأمر: من نحن؟ أين نقف كأمة؟ لماذا نعاني مأزقًا؟ وما هي حلول مشكلاتنا؟

ح.د.: إذا ظننت أن هذه الأسئلة ستزول إذا غادرت إيران، فأنت مخطئ. لن تزول.

ب.ب.: كنت دائمًا أشعر بالحاجة النفسية إلي طرح هذه الأسئلة، ولذلك

وجدت طريقها إلى أفلامي، لم أسأل هذه الأسئلة لأصنع أفلامًا، بل كنت أسعى دائمًا إلى العثور على أجوبة عن أسئلتي الباطنة المتوسعة فكريًا. ونتيجة لذلك، وجدت تعبيرها في مسرحي وسينمائي بشكل طبيعي تمامًا. والكثيرون من الجيل الأصغر يبحثون عن أجوبة عن أسئلتهم الخاصة في أعمالي. وإذا كان الجواب الذي يجدونه مفيدًا، سأعدُّ نفسي محظوظًا حقًا.

ح.د.: لايني افتتانك بالتاريخ يثير اهتمامي. لماذا «التاريخ»؟ يبدو أن لديك أسئلة وجودية خطيرة تتعلق بالهوية والذاتية: من أنا؟ وأين أقف؟ ولكن لماذا تحتاج إلى العودة إلى «التاريخ» للعثور على أجوبة عنها؟ وما الذي تعطيك إياه معرفة ملوك قاجار والصفويين للإجابة عن هذا النوع من الأسئلة؟ ألا تعتقد أن اللحظة المحددة للفنان هي إبداعه، ثورته الأخلاقية على ما يسمى «التراث»، تحدّيه للتاريخ؟

ب.ب.: ربما. ولكن دعني أحدد ما أرمي إليه أكثر. لعل موطن الضعف الأكبر في بلادنا هو غياب تاريخ الشعب. إن تاريخ الأدب، وتاريخ أهل السلطة قد كتبه أهل السلطة. وأنا أريد أن أعرف كيف عاش سائر الناس. وبالطبع إن كلمة «شعب» لا أعني بها كل من انضم إلى حزب سياسي معين، بل هي مفهوم شخصي جدًا عندي. ولعلك لاحظت أنني قد «كتبت» في أعمالي نوعًا من التاريخ لأولئك الناس، نوعًا من التاريخ الذي لم يُرْوَ في «التاريخ» الرسمي. لقد قرأت، كأي واحد غيري، التاريخ الرسمي الذي أخذناه في المدرسة، مثلاً. وأدركت، حتى حين أشاهد دراما شعبية، أو كوميديا Ru - howzi، أو مسرحية Kheimah - Shah - Bazi، أنها كلها ترتبط بالناس العاديين، بالعامة، وأنها ليست من عمل الأدباء والفنانين البارزين. لا أحد يسمع بأولئك الفنانين، ولقد أردت في الواقع أن أعرف من أين أتى هؤلاء، وما هي أصولهم. وهكذا دُفعت شيئًا فشيئًا إلى المصادر الأدبية، والأساطير، والأنثروبولوجيا، وبعض طقوس الأداء التي أُدخلت فيما بعد

في الشعائر الدينية، وأشياء من هذا النوع. وشرعت في شيء من غير أن أنوى الذهاب في هذا الاتجاه أو ذاك، ومع ذلك كان ذلك الشيء يتحول بالتدريج إلى نوع من البحث في السلالات. وخطة العمل التي بدأت بها لم تكن مدروسة. لاحظت فقط أن معظم الناس عندنا منجذبون إلى هذا النوع من فنون الأداء. والآن، إذا قُدّر لك أن تقدم للجمهور حفلة «تعزية» Ta'ziyeh في أي مكان في طهران، أو كوميديا Ru - howzi، فإن الناس العاديين سوف يكتشفون في الحال مشكلاتهم وأوضاعهم السيئة، ويأخذون بالبكاء أو الضحك وفقًا لذلك. ومن المؤكد أن هذه العروض لا تروي قصص أئمتهم وأوليائهم، بل قصص مشكلاتهم ومآزقهم التي سيبحثون فيها عن خلاصهم. ثمة فرق بنيوي بين هذا النوع من المسرح الجاهز، وبين المسرح الفكري الملتزم الأكثر تعقيداً، والذي يقصد به نقل قضايا نفسية معقدة جداً. لذلك حين أريد اكتشاف قوة هذا المسرح، وأصوله، أميل إلى التركيز على الأداء أكثر من أي شيء آخر. إن ما يلزمني هو الاحتكاك بالناس العاديين.

ح. د.: ماذا يعني ذلك الاحتكاك بالنسبة إلى طبيعة فنك ووظيفته؟ أعني كيف يمكن لشكل فني مثل السينما التي هي، كما قلت توًا، فن حديث في جوهره أن يكون مفيداً في مجتمع لا يزال في الكثير من مؤسساته الاجتماعية والسياسية يعيش في عصر ما قبل الحداثة؟ ألا ترى تنافراً هنا، ولا سيما بقدر ما يتعلق الأمر بالثقافة البصرية؟

ب. ب.: لا توجد مشكلة فيما يتصل بذلك. تذكرْ أن السينما فن متعدد الأبعاد. خذ، على سبيل المثال، صناعة الفيلم الوثائقية. فالمرء يمكنه أن يقدم دليلاً تصويريًا يستقطب الانتباه عن مجتمع ما قبل الحداثة هذا، ويمكن أن يكون ذا مغزى استثنائي. وليس لزامًا على صانعي الأفلام أن يتعلموا ويبرعوا في هذه الثقافات البصرية والأدائية كلها التي تحدثنا عنها. يمكنهم أن يوثقوا ملامح الواقع كما يرونها

ليس غير. وفيما بعد قد يكتشف آخرون أكثر اطلاعاً على الثقافة طبقات محتجبة هناك. وقد يكون الأمر خلاف ذلك تماماً، أي أن صانع الفيلم قد يصنع فيلماً عن هذا المجتمع من غير أن يضيف إليه شيئاً، وبكلمات أخرى، قد لا يعرف صانع الفيلم شيئاً عن ثقافة المجتمع القديمة، وقد يستخدمها من أجل أغراض تجارية سطحية ليس غير. أنا لا أستحسن ما يعلمه هؤلاء، لأن السينما عندهم مجرد مهنة، وأستحسن عمل أولئك الذي يوثّقون لنا هذا المجتمع على الأقل بحيث يمكن أن نراه من نواحٍ لم نرها من قبل.

ح. د.: عندما تنظر إلى عملك خلال العقود الثلاثة الأخيرة، هل ترى أنك نجحت في تعليمنا طريقة جديدة لرؤية الأشياء على المستوى الشعبي والمستوى النقدي معاً؟ هل نحن الآن متعلمون بصرياً، إذا جازت العبارة، أكثر مما كنا سابقاً؟ هذا ما أعنيه بتنافر العالمين، وإمكان أن نتعلم كيف ننظر. ما أفكر فيه هو اتجاه نزعتنا الثقافية الشديدة التركيز فيما هو بصري.

ب. ب.: بادئ ذي بدء، أنا لا أدّعي أنني سأعلّم أحداً شيئاً. وعليّ أن أقول هنا: إن عملي قد بدأ واستمر في وجه معارضة غير عادية، لأن الكثير ممن يكتبون نقداً عن السينما الإيرانية لا يفعلون ذلك إلا لأنهم ليس لديهم شيء أفضل يفعلونه. إنهم يكتبون عن السينما الإيرانية من غير أن يعرفوا عنها أي شيء متكامل. والنتيجة هي أنهم يكررون آراء من هذا النوع أو ذاك. إن كتابة نقد سينمائي هو بالفعل أمر سهل تماماً. ومع ذلك رأوا فجأة بزوغ نوع من السينما لم يقدروا على فهمه بالبساطة المعهودة. وهذا، لسوء الحظ، ما جرى مع سينماي. فلقد واجهت أسوأ أنواع التهم الجمالية والأخلاقية والدينية. والسبب كان بسيطاً جداً، وهو أنهم لم يملكوا ما يرشدهم إلى ما كنت أعمل. والآن، حين أستعيد الماضي، أرى أن الجيل الأصغر مني لا يعدم أجوبة عن مشكلاته الخاصة في أفلامي إلا حين يظن أنها رمزية جداً. غير أني لم أقصد يوماً أن أصنع أفلاماً عويصة، كنت

أجرّب ليس غير، والأشياء التي عرضتها يحيط بها نوع من الحتمية. لم أستطع أن أعرضها. أأنت تدرك ما أعني؟

ح. د.: نعم أدرك.

ب. ب.: مثل شعر حافظ تمامًا. حين تقرأه أول مرة، تفهم منه شيئًا وتحبه. وحين يأتي آخرون، ويفسرونه، ثم تقرأ تفسيرهم، قد تتكشف لك نقاط أخرى ذات دلالة. إن اهتمامي الأول بالفيلم، هو أن الناس سوف تمتعهم مشاهدته فعلاً. لم أتعمد قط أن أُقحم في الفيلم طبقة ثانية أو ثالثة للمعنى. ولكن يبدو أن هذا لاعلاقة له بما أقصد. فالأمر يحدث أولا يحدث من تلقاء ذاته على نحو ما. وعندما تُكتَشف المعاني الثانية والثالثة فإنها تستثيرني حقًا.

ح. د.: ولكنك لا تستطيع أن تنكر أنك في أثناء صناعة الفيلم يكون لديك هموم ثقافية وفلسفية.

ب. ب.: طبعًا. هذا يحدث بطبيعة الحال. فحين أفكر في مشكلة، فإن أفكاري تنعكس انعكاسًا واضحًا في الفيلم.

ح. د.: بيد أن هذا يشير إلى قضية كبرى. هذه الفكرة عن تعقيد أفلامك المفترض، أو الظاهر، يغتذي بما يبدو أنه ميلنا الباطن إلى توقع «طبقات» إضافية للمعنى في كل شيء. إن كتلة ثلج «المعاني الخفيّة» تنهار فجأة، وتطمر العمل، ولا سيما حين يكتسب شاعر مثل حافظ، أو صانع أفلام مثلك، شهرة بالتعقيد. ترى لماذا؟ ما هي دواعي هذه اللغة التي يغلب عليها المجاز، أو أسباب توقع لغة مجازية؟

ب. ب.: لعل أصل ذلك موجود في لغتنا، أو في ثقافتنا الدينية. وربما يمكن تقصيه إلي أسباب اجتماعية وجغرافية، وأشياء من هذا النوع. وهذا الأمر لا يقتصر على إيران، إنه في اعتقادي شيء تتميز به مجموعة ثقافات في هذا الجزء من العالم الميّال إلى التعقيد في مقابل الإغريق القدماء الذين تتصف ثقافتهم بالكشف،

والسفور، والتعري. انظرْ إلى تماثيلهم! إنها فن الكشف، فن تمجيد الجمال، والوقائع اليومية. أما الفن الإيراني فهو، على العكس، فن الإخفاء. فكل ما حولنا يختبئ ويختفي ويتوقّى.

ح.د.: إن فيما تقوله شيئًا بالغ الأهمية بالنسبة إليّ. ولكن أرجو أن تتابع.

ب.ب.: لقد كان حتى أفراد الأرستقراطية والأشراف يغطون وجوههم على الدوام. وهذا الإخفاء كان يضيف إلى شخصياتهم أبعادًا لا يُسبر غورها. كان يضفي عليهم طابعًا أسطوريًا على نحو ما، فلا يجرؤ أحد على التحدث عنهم بعد ذلك. وكما تعلم، فإن ملوك إيران القدماء كانوا يغطون وجوههم بالأقنعة عادة. ووظيفة هذه الأقنعة لم تكن فقط من أجل إسباغ الأبهة عليهم لإعتقاد الناس أنهم ممثلو ميثرا Mithra على الأرض، بل كان غرضها الأكثر أهمية إخفاء هشاشتهم الإنسانية. كان من الصعب أن ينفذ أحد إلى شخصياتهم، لأن أحدًا لم يستطع أن يرى ملامح وجوههم وتعبيراته. وهذا يصح على النساء، وخاصة نساء الأشراف اللواتي كان تخيلهم أو تصورهم متعذراً على أي واحد. وأظن أن هذا هو سبب الأمر الرسمي بالتحجب في بلادنا في هذه الأيام. وهذا الأمر لا يقتصر على إيران، إذ أن الظاهرة نفسها نجدها حتى في الصين، أو بين سكان أميركا الأصليين، أو في أفريقيا. كان سكان أميركا الأصليون يصبغون وجوههم استعداداً للحرب كي يظهروا مرعبين أكثر ومرهبين أكثر، وكي لا يرى الأعداء خوفهم.

ح.د.: أنا لست متيقنًا تمامًا من الصلة بين ممارسة الأشراف والتحجب المعاصر في إيران. إن ممارسة السحر الملكي، إذا جازت العبارة، ابتغاء إشاعة الخوف والشك بين الرعايا أمر مختلف بعض الشيء في النزعة والطبيعة عن ظروف تحجب النساء الجماعي المعاصرة، والتي هي ظاهرة مدنيّة تحديداً. أما فيما يخص ما قلته عن صبغ الوجه، فإن لدينا حالات مماثلة في قصة بابك الخرمي Babak

Khorramdin المعروفة، والذي غطّى وجهه بالدم عندما أعدمه الخليفة العباسي، أو رستم الذي ارتدى في الشاهنامه جلدَ نمرٍ. ومع ذلك فما تقوله يبدو لي فيه تعميم غير قليل.

ب.ب.: هناك بالطبع استثناءات. ولكن قصدي هو أن هذه اللغة المجازية التي تشير إليها لها علاقة بالفن الإيراني المعنيّ بتغطية الأشياء وإخفائها أكثر منه بكشفها. وإذا استثنينا رحلة ناصر خسرو، فليس في أدب الرحلة عندنا وصف واقعي للعالم، بل وصف لما وراء الساحل أو ضفاف الأنهار، أو وصف رحلة الطيور، أي نوع من الرحلة المجازية. وكل المجازات موجهة نحو هذه الأشياء، نحو ما يسمى مدينة الحب، وحارسيها اللذين يفترض أنهما العينان، أو قلعتها التي لا يمكن أن يدخلها أحد.

ح.د.: ولكن هناك أمثلة عديدة على الاهتمامات الدنيوية أيضًا. انظرْ إلى رحلة ابن بطوطة، أو مؤلفات الجغرافيين جميعًا من مثل حَمْد الله المستوفي Ham-dollah Mawstowfi، وابن حوقل، والتي تدلّ على معرفة فعلية بالأقاليم الجغرافية التي ينبغي أن تكون شملتها الرحلة.

ب.ب.: ما أرمي إليه هو أن فعل التفكير في ذاته ومن ذاته شيء متفرد يمكن أن يعقد الأشياء أكثر مما هي في الواقع. وفي زمننا انهمكنا في إنشاء مجازات اجتماعية جديدة. وخلال الثورة الأخيرة، أشيع أن الخميني يحسن استخدام تسع لغات، وأنه يعزف على البيانو مثل بيتهوفن، وأن وجهه شوهد على سطح القمر، وأشياء مثل هذه. والشيء نفسه يصح على عدد من القادة السياسيين في عصرنا، والذين رُويت عنهم قصص خيالية - كيف يتهربون من البوليس، مثلاً - وأخذوا يكتسبون صفات أسطورية. وأنت تعلم أن السيكولوجيا ذاتها كانت تفعل فعلها في العديد من الخرافات والأساطير، معقدّة إياها، ومُلْغزة إياها في قصص عن العالم الآخر، عن الجنة والنار، عن أحداث كربلاء، وهكذا دواليك إلى مالانهاية.

ح. د.: كيف تقرأ هذا النزوع إلى خلق الأسطورة؟ هل للهروب من الواقع، أو هو طريقة في التعامل معه؟

ب. ب.: قد يكون نوعاً من الضرورة. ولكن السؤال المفتاحي هنا هو: إلامَ يتوجّه استخدامه؟ إن في أعماقنا حاجة إلى تجاوز الواقع. والكثير من الطقوس والاحتفالات في إيران يقصد منها مساعدتنا على ذلك، على التجاوز، على تخطّي ذواتنا.

ح. د.: ماذا تعني؟

ب. ب.: ما أعنيه هو أن ما يقوم به المجاز ليس إلا محاولة تخطّي الواقع اليومي الرتيب، وإضفاء سمات إنسانية أرفع وأنبل على الأبطال، من أجل أن تُعزْى إليهم خصال إنسانية أكثر سمواً. وحين يبلغ ذلك درجة معينة، يتحول إلى أسطورة. ولقد تكون أسطورة جيدة أو سيئة. إن مخاوفنا كلها تتجمع على التدريج في أسطورة متوعّدة، وفجأة نروح ننسب إلى أعدائنا صفات ذات نسَب أسطورية.

ح. د.: هذه المثيرائية ما تزال معنا، أليس كذلك؟

ب. ب.: هناك دائماً طرائق مجازية لتفسير العالم. هناك بشر في هذا العالم يمثلون الخير فيه، وهناك بشر يمثلون الشر، إنهم في آخر الأمر نوع من التفسير للعالم. وهناك أيضاً نوع من التفسير يعقد الأشياء أكثر مما هو في الواقع. وهكذا يمكنك أن تعتبر السينما نوعاً من صناعة الأساطير الحديثة. فكل صانع فيلم، وكل فيلسوف، وكل رجل متدين يفعل أمرين في آن معاً. الأول هو طمس الفن السابق من خلال محاربته بالنقد والإنكار، أو بالرؤى البديلة التي يطرحها، وفي هذه المحاربة يكون منهمكاً في خلق أسطورة جديدة.

ح. د.: خذْ نائيNa'i في فيلم «باشو»، مثلاً. هل هي إمرأة ذات بنية أسطورية أردت بها أن تزيل صورة المرأة المعاصرة في إيران؟

ب.ب.: حسنًا! كل واحد يناضل ضد ثقافته. ما يجري هو أن الثقافة تواصل مجراها. وفي المجتمعات التي تحمي صورة تقليدية معينة تخضع أي صورة جديدة للمراقبة. يحاولون محوها. إن الرقابة في الواقع تعني على وجه الدقة دعم الصورة التقليدية المستقرة الموافقة التي يطلبونها، وينتزعونها منك انتزاعًا، وبالتالي يعارضون أي نوع من التغيير أو التحريض أو الاقتراح. لن يتحملوا ذلك.

ح.د.: هذا مفهوم للمراقبة أكثر حسمًا بكثير من مفهوم الرقابة السياسية البحتة.

ب.ب.: أجل. لقد قلت ذلك مراراً. الرقابة ليس سياسية فقط.

ح.د.: عندما كنتَ تتكلم على السينما باعتبارها نوعًا من خلق الأساطير، كنتُ أفكر في الأحلام والتقابل الجلّي بين الصور الذهنية التي هي بدائل عندنا من حقائق التجربة، والتعبير الخلاّق عنها في الفن أو في الأحلام.

ب.ب.: هذا أمر شامل بكل معنى الكلمة، وليس مقتصراً على ثقافة أو أخرى. وكما تعلم، جرى الكثير من النقاش حول العلاقة بين تجليات ثقافة المرء وأحلامه. إن الناس يجمعون أحلامهم ويقاربون بينها. وبعض مما اكتشفوه مروّع بعض الشيء. يبدو أن هناك ذخيرة عامة للناس الذين يعيشون في ظروف متماثلة فيها مجموعة من الأحلام متوافقة مع ثقافتهم. إن الكثير من الموضوعات العامة تتكرر في طقوسهم وعاداتهم ورسومهم وفنهم وأحلامهم. بعض هذه الموضوعات تتعلق بالقمع الجنسي، وبعضها الآخر بالحوافز الغرائزية. وهناك أيضًا موضوعات تكوّنت ثقافيًا كالصليب، مثلاً - والذي يمكن أن يكون علامة العناق، أو الخلاص، أو الموت، أو الأبدية - أو الكثير من العلامات الأخرى المماثلة. ولكن المسألة هي أنك وأنت تصنع فيلمًا تستخدم بوعيك أو بلا وعيك هذه العلامات على هذا النحو ذاك. هناك، مثلاً في أحد أفلام هيتشكوك مشهد قاعة محكمة تقترب فيه الكاميرا من رجل يلعب بصليب في يده وهو يتكلم همسًا مشيراً بذلك إلى عدم ثقته

بالدعوى. إنه يحاول الوصول إلى شيء ميتافيزيقي، غير عادي، متمسكًا بأمل في الخلاص. وعلى هذا فإنك ترى أن الظاهرة عامة. وأنها نوع من العاطفة الجماعية يُعبَّر عنها في ثقافات متعددة. ولكن المسألة هي كيف يُعبَّر عنها، وفي أي سياق، ولأية غاية.

ح.د.: الصليب الذي تشير إليه يذكرني بمشهد في «باشو» أراه حاسمًا في قراءة الفيلم، أي عندما ينزاح شبح الأب عن شبح الفزّاعة التي يجلس في ظلها باشو.

ب.ب.: إن هذه الصورة مرتبطة كثيراً بما قلته عن إعادة تعريف دور المرأة الذي هو، أو بالأحرى ينبغي أن يكون مستوطنًا في ثقافتنا. ولكن هذا هو إعادة تعريف للرجال أيضًا. ومن حيث المبدأ، فإن أي تعريف جديد للنساء هو، بطبيعة الحال، تعريف جديد للرجال.

الفجــر

إن إشارتي إلى فيلم بهرام بيزائي «باشو: الغريب الصغير» (١٩٨٩)، في مجرى المقابلة استند إلى اهتمامي القديم بموقع الأسطورة في أفلامه. إن أقوى قوة محددة في أفلام بيزائي هي قدرته الخارقة على توليد تلك اللحظة المبدعة التي تكون فيها الثقافة في تواصل حميم مع لا وعيها الأسطوري.

في أحد المشاهد الأولى من فيلم «باشو»، يرفع بطل الفيلم الغطاء الكثيف الذي غطى به رأسه في مؤخرة شاحنة صغيرة نقلته في رحلة ليلية من جنوبي إيران الذي مزقته الحرب إلى المناطق الشمالية. لقد قضى ليلة جهنمية في ظلمة حالكة وعزلة مهلكة، وهو يحمل معه ذكريات مروِّعة عن الحرب في بلده وموت أسرته واختفائها كلها. من الموت، والدمار، والعزلة الرهيبة تحت قماش سميك، وعبر

رحلة الليل التي كان خلالها ميتًا في الواقع، يرمي الآن بغطائه الواقي، وينهض وكأنه بُعث حيًا في وسط الفردوس تمامًا. توقفت الشاحنة والسائق يتناول الفطور. باشو لا يعرف أين هو، غير أن هناك سكينة خضراء في المحيط، إشراقًا هادئًا، طمأنينة جديدة في الجو. انتهى الكابوس. طلع النهار.

ثمة شيء أسطوري في مشهد الصباح المبكر هذا في «باشو»، وهو أمر جوهري في جميع أفلام بيزائي. وسواء أكانت أسطورية البيئة أسطورية أم تاريخية، معاصرة أم قديمة، مدنيّة أم ريفية، فإن بيزائي يحاول دائمًا الوصول إلى الأسطورة Mythos ابتغاء تحفيز الناموس Nomos وإطلاقه. وفي حديثي معه، أغريته بالمشاركة في مناقشة الأسطورة بحيث يتمكن من الكلام على ما أعتقد أنه مركزي في سينماه. إن أحداً في تاريخ فنون الأداء الإيرانية لا يبلغ ما بلغه بيزائي في تمكنّه من الثقافة الأسطورية الفارسية، وفي قدرته على حملها على التوتر المبدع، وبهذا التهيؤ يقرأ الدعائم الميتافيزيقية للمجتمع الإيراني قراءة أسطورية، ويحولها إلى أسطورتها المكونِّة التي شكَّل منها ناموسها وعقلها Logos. من هذه الزاوية النقدية تعمل كاميراه عملاً مختلفًا بالكلية عن كاميرا معاصره عباس كياروستامي. يركز كياروستامي على المظهر الواقعي للعالم، ويطيل التحديق إليه حتى يستنزف طاقته الميتافيزيقية كلها. إنه يعرّي الواقع، ويضعه قدّام عينيك، ويعلّق الادعاء، ثم يعلن: تفضّل! انظر إلى هذا! إن أعمال بيزائي هي في الاتجاه المعاكس تمامًا. فهو يتحدى العناصر الميتافيزيقية باقتحامها والتصادم معها، وهناك في عالم الأسطورة ينازل قواها الخيرة والشريرة، يقاتلها ويصارعها أملاً في أن تؤثر معاركه الأسطورية في الحقائق المعاصرة. وفي ولوج عالم الأسطورة، يمضي بيزائي إلى أعلى النهر للبحث عن المنبع المكافئ للعلل التي نكابدها الآن، وهناك وآنذاك يصفّي المياه، وينقّي الهواء، قبل أن يصلا إلينا، نحن المخلوقات البشرية التي نعيش ونتنفس في أسفل النهر، ونتيجة لذلك فإن سينما بيزائي تغدو مرآة العالم المحجوب، التحدي

الأسطوري للواقع حيث يمكن أن تتلاشى جميع افتراضاتنا الدائمة عن العالم في الهواء الرقيق، قبيل التأكد من بقائنا مواطنين ملتزمين بالقانون في جمهوريتها القائمة على الخوف.

عندما صنع بيزائي فيلم «الغريب والضباب» (١٩٧٤)، كان على اطلاع تام على لغته الأسطورية الحافلة بالمعاني، والغنية الإيحاء، وهي لغة ذات خاصيّة دنيوية عميقة على الرغم من مضامينها الرامزة. فالحب الناشئ بين رعنه Ra'na، المقيمة الدائمة في منطقة الساحل، وآية Ayat، الرحالة البحري، في فيلم «الغريب والضباب» يمدّ جذوره في غسق منطقة البحر واليابسة، الحياة والموت، الواقع والأسطورة. إن قرية رعنه، الأرملة الشابة، قرية أثيرية في مكان ما في شمالي إيران، أو ربما ليست في أي مكان على الإطلاق. والجو على حافة لجة البحر ضبابي مثلما هو واقعي، وخيالي بقدر ما هو مادي. وعلى آية أن يقاتل على الحد الفاصل بين الموت والحياة الشياطين التي لاحقته من البحر إلى القرية الآمنة، ويقاتلهم بالشراسة ذاتها التي على رعنه أن تقاتل بها أشباح أسلاف زوجها الميت التي تنتاب القرويين انتيابًا شديداً شأن الخوف من غزو جيش شياطين البحر. والسمة الحاسمة في هذه الحرب الثنائية الدائرية هو قتال آية ورعنه المشترك على جبهتين متواقتتين: البحر واليابسة. إن آية مسكون بانجذابه المهلك إلى البحر، ورعنه بالنظرة الشبحية المحدقة لزوجها الميت. وهؤلات البحر الغازية، وهي تجليات مخاوف آية من المجهول والمتسلّل، ليست أكثر ترويعًا من الأشباح الخفيّة التي تسكن القرية في صورة «التقاليد» و «الأعراف» و «العادات» و «السلوك». وفي نهاية الأمر، تحارب رعنه وآية والقرية كلها ضد هؤلات البحر الغازية، وضد الأشباح الرهيبة، أي سلالة الخوف كلها التي اخترعوها هم أنفسهم.

إن بطل «الغريب والضباب» ليس آية ولا رعنه، بل الضباب. وفي هذا الضباب الكثيف الذي يطغى على الواقع، يستطيع هذا الواقع أن ينتج نُسَخًا بديلة

عن نفسه. ففي «الغريب والضباب» يمثّل الجو الغائم كل المقولات المعرفية المقبولة التي تنظر من خلالها ثقافة إلى نفسها. وعبر هذا الرؤيا الغامضة للواقع، يجري تحول فعّال في البناء الرمزي لعالم الخيال المسمّى ثقافة. إن بيزائي يستخدم الضباب كإسقاط بصري للاوعي Subconscious بغية تذويب الصلابة المفترضة للأشياء الواضحة، والنتيجة هي تغيّر مثير في هذه الأشياء. وبعد أن نعاين سديمية الجو في «الغريب والضباب»، يصبح من غير الممكن أن نعاين الواقع معاينة واقعية مذعنة معتقدين أننا عاجزين عن فعل أي شيء حياله. ومع التدفق المتطاير للمرئي، فإن سلطة النظر ذاتها تتشكل وتتنظم ضمن علم تأويل جديد كامل للذاتية.

إن نظرنا لا ينفذ في أفلام بيزائي إلى الأسطورة الميتة أو المحتضرة، بل إلى الأسطورة التي يعاد اختراعها وإحياؤها. وجورج باتاي Georges Bataille محق في اعتقاده بأننا نستطيع، من خلال أسطورة ميتة، أن نرى العالم ممعنًا أكثر في الأسطورة. ولكن ذلك لا يكون إلا إذا استفدنا أولاً من ثمار أوهامها، وليس إذا كابدنا عواقبها الوخيمة فقط. ولدينا، في مواقع التنوير الاستعمارية المتقدمة، موقف مختلف كل الاختلاف من أساطيرنا. نحن نحتاج، مثل بيزائي، إلى خلقها من جديد على نحو يؤكد لنا موقعنا في العالم، ولا يحرمنا من تغيرنا التاريخي الخاص. ولأن حاجاتنا من نوع مختلف - الحاجة إلى الولادة في حداثة العالم - فنحن لا نستطيع أن نقبل أي تصور عن «المعاناة البهيجة». فلقد عانينا الكثير في بلدنا من «المعاناة البهيجة»، وهي ما سميناها «صوفية».

أسطرة الواقع من جديد

حين أنجز بيزائي فيلم «أغنية تارا» (١٩٧٨)، كان قد تمكن تمامًا من إعادة أسطرة الثقافة الإيرانية من أجل النظر إليها من زاوية جديدة. ومن دون التمكن الكامل من العمليات الداخلية الجارية في أعماق الذاكرة الأسطورية الإيرانية كان

مستحيلاً أن ينجز بيزائي ما أنجز، أي إعادة الحياة إلى تلك العمليات ومعالجتها، وحملها على إنتاج أنماط جديدة من المعنى. وما جعل بيزائي يضرب به النقّاد الإيرانيون المثل على «الاستبهام»، هو أن هذه المراجع الأسطورية بعيدة الغور في عقل الجمهور الإيراني. لقد حاول بيزائي نزع الألفة عن هذه الأساطير بغية دفع الجمهور لى تجديد الميثاق بينه وبينها.

إن بيزائي يحدد النظر إلى الحقائق المعاصرة، وخاصة وضع المرأة الإيرانية، وبذلك يرغم أقدم التقاليد على تسويغ دعواها باليقين المقدس، والحق الذي لا مُرْية فيه. لقد اختار بيزائي اللفظة المهجورة Cherikeh للعنوان لا بحثًا عبثيًا عن الأصالة، ولكن من أجل أن يصدم المألوف بالمجهول، والمريح بالغامض، والمُتذكَّر علنًا، بالمنسيّ فعلاً. وهذه كلها خطط فعالة من أجل الحيلولة دون تحول العالم إلى شيء مألوف. إن معنى «أغنية» ballad يمكن أن ينقله عدد من الكلمات الأخرى من مثل: Ostureh, hekayat, afsaneh, qesseh، غير أن لفظة cherikeh تحمل الجمهور الكسول على التوقف والتفكير، على إمعان النظر في المجهول، على الابتعاد عن العادي، وحتى على الارتياب في التعريفات والتوضيعات اللغوية للمكان الذي ندعوه مسقط الرأس. . وبكلمات آكي هولتكرانتز Ake Hultkrants الحصيفة، الباحث المتميز في الأسطورة، والذي تولّى عملاً ميدانيًا واسعًا وسط هنود الشوشونو Shoshono في سلسلة جبال ويند ريفر Wind River: «إن وظيفة الأسطورة الرئيسة هي المصادقة على إقامة المجتمع البشري ومؤسساته، والمصادقة على شرْطه، وبذلك تصون وجود الناس والمجتمع. ورواية الأسطورة تكون في أحوال عديدة مفعمة بالقوة التي تؤثر - أو يُعتقد أنها تؤثر - في مجرى الأحداث الواقعية.»[1] غير أن أساطير من هذا النوع لا تنزع فقط إلى جعل العالم ممكنًا، بل إلى جعله ممكنًا بالإخضاع الاستبدادي الفادح الذي يقوم به عقل لآخر أو جنس لآخر. وسينما بيزائي تتيح الوصول إلى ذلك العالم الأسطوري لإنجاز أساطير جديدة للعالم أعدل وأكثر إنصافًا.

إن «أغنية تارا» هو أكثر أفلام بيزائي اعتماداً على السرد الأسطوري بعد «الغريب والضباب». ففي هذا الفيلم يختار تفسيراً سينمائيًا لأسطورة الخلق، ويرجع من أجل ذلك إلى عدد من الروايات الأسطورية الإيرانية حتى يُحدِثْ أسطورته الخاصة ويفعّلها، وذلك بفضل التنويعات المختزلة الكمية على موضوع أسورة معينة[٢]. في هذه الرواية، تارا إمرأة دنيوية، موسمية، متآلفة مع الأرض، مجتهدة في عنايتها بالواقع. إنها جزء من الطبيعة، وأحد مقومات احتفال الطبيعة بالحياة، وهي أم طفلين، مستعدة لأي فصل، وليس هناك ما يدل على وعي ذاتي عندها. . وما قالته شهلا لاهيجي Shahla Lahiji في وصف سوزان تسليمي Susan Taslimi التي أدت دور تارا دقيق كل الدقة:

«يخلو أداء سوزان تسليمي في دور تارا من أي خطأ. وهذا يشير إلى كفاءة الممثلة اللافتة للنظر في تهذيب دورها وأدائه. ولا تتضح هذه الكفاءة في تمثيلها فقط، بل في أسارير وجهها أيضاً. إن سوزران تسليمي - في لون بشرتها الحنطي، وأنفها الطويل، وعينيها الغائرتين، والثاقبتين المنفتحتين المرعبتين مع ذلك، واللتين ترقّ نظرتهما أحيانًا، وخديها المعروقين المنحوتين، وتجعيدة القوة عند طرف فمها، والتغضّن الرفيع الدال على التفكير على جبينها العريض، وقامتها الفارعة، ثم تلك القوة الآمرة في تصرفها وكلامها - هي التجلي الحقيقي للأرض الأم: تلك الرؤيا الأسطورية للمرأة التي يمكن أن تنتمي بالفعل إلى الماضي والحاضر والمستقبل، وتبقى طيلة الزمن إمرأة بكل معنى الكلمة.»[٣].

تظهر تارا، بوصفها الأرض والطبيعة والخصوبة، عندما تفقد رجلُين هما زوجها ووالدها. وفي غضون ذلك يتودد لها أربعة آخرون هم: شقيق زوجها المرجح أنه قاتله، وحبه لها ناشئ عن مرض (اسمه أشوب Ashub، ويعني «الفوضى»)، وكيلش Qelich، وهو رجل دنيوي مثلها يحفر الأرض بحثًا عن ماء، والرجل التاريخي الذي يأتي لأخذ السيف الذي تملكه فيقع في حبها، وولد نصف

مـجنون. وعلى هذا فـهي توضع بين فـئـتين ذكـريتين من المصـاحـبين الأمـوات والأحياء. توزّع تارا كل ما ورثته عن آبائها على أهل القرية جميعًا، فيبتـهجون بذلك. ويتعيّن عليها أيضًا أن تحمل مسؤولية السيف الذي لا يأخذه أحد خوفًا من الأرواح التي تنتابه. وحين يعاد إليها السيف لا تدري ما تفعل به. تحاول أن تحتطب به، أو تفرم الخضراوات، أو تغلق الباب. ترميه في البحر، وهذا يثير غيظ «الرجل التاريخي»، ولكن ما يفاجئها هو أن البحر يعيده إليها. وتكتشف استخدام السيف حين يهاجـمـها وأولادها كلب شرس وتقتله به وهي مـذهولة. ووسط الخـوف، والبهجة، والدهشة، والغضب، تحدد تارا العالم، وتوضّع نفسها فيه، وتفصح عن واقع الحياة الدنيا التي تحياها. إنها نقطة الانطلاق الأصيلة لكل ما هو موجود، لكل ما يُهمُّ، وما ينبغي أن يُهمّ.

إن النسـاء في «أغنيـة تارا»، شأن جـميع النسـاء في أفـلام بيزائي الأخرى، يشـغلن مـوقعًا سـاميًا من خـلال عـملهن. تارا مزارعـة، وأولادها وحـيواناتهـا، ومزرعتها، والرتابة التي تجمع شملهم، كل ذلك يقع في مركز العـالم الذي تشرف عليه. فـما يهم في فترة مـا قبل التاريخ هو العـمل فقط. تحاول تارا أن تسـتـخدم السيف، غير أنه أداة لا عمل لها ولا جدوى منها. لم يبدأ التاريخ بعد، لذلك ليس في السيف أي منفعـة. ثم تلتـقى تـارا والرجل التـاريخي الذي لا يتـحـدث إلا عن الموت والدمار والشرف، في حين تحاول هي أن تعرف إن كان لديه مهارات يمكن استخدامها. ومع أن الرجل التاريخي يريد السيف لكي يحمي شرفه، فإنه يقع، في فترة ما قبل التاريخ، في حب تارا، ولا يغادر حتى يتأكد أن كيلش يحبها، وسوف يُعنى بها وبأولادها بالفعل في أثناء غيابه. ويرجع الرجل التاريخي إلى التاريخ بعد أن وجد سببًا للدخول إليه ثانية. إن بيزائي في الواقع يأخذ التاريخ رهينة من أجل استعادة نضارته في الفترة التي تسبق بدايته. فالشرف يتقدم على الحياة بالنسبة إلى الرجل التاريخي وهو يلج تلك الفترة السابقة، أما تارا فهي تضع الحياة التي يقيم

حبـهـا لـلرجـل التاريخي فيها قبل أي عرف تاريخي يخص «شرف» الرجل. هي لا تحتاج إلى مثل هذه المجردات الثقافية ولا سيما حين يحدد معناها رجال لا غَنَاء فيهم. إن تارة نبيلة بالمعنى الذي تحدده مادية Materiality ما قبل الثقافة للكلمة. فهو يتحدث عن الشرف في التاريخ، وهي تتحدث عن الحب في الحياة التي يستعصي واقعها على الزوال. وفي مركز هذا التفريق تقع وظيفة السيف. فهي في البداية تحاول استخدامه عمليًا، أو بيعه، أو حصاد الحنطة به، أو رميه بعيداً. علاوة على ذلك، فإن أهل القرية لا حاجة لهم به. ومع ذلك فالسيف يخص شرف القبيلة الضائع، وحين تقتل تارا به الكلب، وتتعلم استخدامه، يصعقها ذلك. تعطي السيف للرجل التاريخي لكي يغادر، ولكنها تعلم عندئذ أنه لن يفعل، لأنه قد وقع في حبها: التاريخ يؤخذ رهينة قبل أن يبدأ هو ذاته.

إن الأهم بكثير من تعريف الأسطورة بأنها «حكاية مقدسة» أو «حكاية تقليدية»(٤)، هو أن ننظر إلى فعل خلق الأسطورة على أنه شكل الدلالة عند الجماعة. وفي غيبة مثل هذه الأساطير الملزمة للجميع، والتي تجعل الحياة ذات معنى، وأهلاً للثقة، فإن العالم يضمر ويهوي في البلبلة والفوضى. وسينما بيزائي عموماً، وفيلم «أغنية تارا» خصوصاً، هي تعامل ناجح مع المقاييس الثابتة في المخيلة الإيرانية المؤسطرة. وأحد أهم إنجازات بيزائي في «أغنية تارا» هو تقويض الزمن. والحكاية تقويضاً يمكّن قصته من العثور على منطقها الداخلي الخاص وإقامة الدليل عليه. تأمل عناصر الحكاية في هذه الأغنية: الرجل التاريخي غادر التاريخ ودخل إلى لحظته السابقة لكي يستعيد سيفه، ثم إنه تحتجزه هناك علاقة حب. الجد ميت ومع ذلك فهو يتكلم من وراء القبر كصوت وحيد لسلطة تتحدى الموت والزمن. وما يُسامي ذلك في لحظة ما قبل التاريخ هذه هو السيف الذي يظهر ويختفي على نحو غامض دائماً من دون أي سبب، ورغم كل مقاومة، منسجماً في ذلك مع منطق الحكاية الذي لا يمكن أن توجده وتعززه إلا أسطورة - أو ربما الأسطورة المضادة، على نحو أدق، في حالة مثل حالة بيزائي. إن الحوار في «أغنية تارا» متنوع اللهجة والنغمة بحيث لا يشير إلى زمان ومكان معينين. والأزياء ليست

إقليم تفالش Tavalish حيث أنجز الفيلم، بل هي أزياء خاصة ترمز إلى لحظة سابقة في العالم. وتتعدى المشاهدُ والأصوات ههنا التعبيرَ البحث عن الأفكار، فهي تحدّد مصطلحات عالم مختلف، كما تشكّل مقاييس ذلك العالم الذي هو عالم القصة، عالم ما هو غير واقعي، والذي ينبغي أن يخلي الواقعُ له المكان. أما الإشارات المؤسلبة فهي دعوات إيمائية إلى معاينة المحجوب، موقع اللحظة التي تتقدم وجودنا في العالم. إن بيزائي في «أغنية تارا» يدخل عالم الأسطورة لكي يحمل جمهوره على مغادرة العالم الرتيب متغيراً وفق وعي مختلف كل الاختلاف للواقع.

وحتى يحقق بيزائي ذلك التشكيل السينمائي للواقع من جديد، تصبح الصورة آلية مركزية في حكايته يجب أن تبادر إلى تعليم جمهورها المتمرس بالسماع كيف يرى الأشياء. وإن وضع اللون والصورة، بما ينطويان عليه من ممكنات، في المقدمة كقوتين مكوّنتين للحكاية يؤ دي إلى أسلبة مؤثرة لهما، وهذه تقود بدورها إلي إفصاح البصري عن محتواه النظري. ويلي ذلك حركة التزوين التي يدعمها تدقيق واعٍ لحركة الكاميرا وزوايا النظر. وكل ذلك يفضي إلى تشكيل عالم بصري مؤثر تأثيره المشروع في شروطه، عالم يصعب اختزاله جماليًا، عالم يضفي الملموسية على الفيلم بوصفه البديل البصري من الواقع، هذا الواقع الذي يمكن أن نعيد تشكيله بالنضال ضده. مامن صانع أفلام آخر له هذه السيطرة على مشاهد بهذا الغنى وهذا التجذر في الذكريات البصرية الإيرانية، أو يستطيع أن ينجز ذلك رغم المصاعب من غير أن يصير إلى متحف الثقافة. ولا ستيعاب قدرة بيزائي اللافتة للنظر ما على المرء إلا أن يشاهد فيلم شهرام أسدي Shahram Asadi «يوم مشؤوم» Fateful Day (١٩٩٥) المستند إلى أحد مخطوطات بيزائي، والذي يهبط بصرياً إلى مستوى ما يعرض في المتاحف لاجتذاب السيّاح. إن بيزائي ليس أمين متحف، بل هو محرك دمى ذكرياتنا المنسيّة.

إن رواية الأسطورة من جديد يخلق بها بيزائي في واقع الأمر الموقع البصري للطقس، وهذا يشير إلى إخلاصه وافتتانه طوال الحياة بطقس «التعزية». ففي

«أغنية تارا» يبلغ «الطقس» ذروته في المشاهد الأخيرة التي تحمل فيها تارا السيف، وتهجم على الرجل التاريخي وهو يتراجع نحو البحر. وفي مشهد مذهل في تصويره وفي تمثيله، تضرب تارا أمواج البحر موجة بعد أخرى ضربات غير مجْدية. ويُغرق بيزائي كاميراه طويلاً في العبث الخالص الذي تقوم به تارا منظّمًا وقائع الطقس الراقصة حتى آخر تفصيل. علاوة على ذلك، يختار بيزائي نغمة للنهاية، إذ تخبر تارا كيلش، بعد أن رحل الرجل التاريخي، أنهما سوف يتزوجان في موسم الحصاد القادم.

الأساطير

يرثي رولان بارت Roland Barthes في هجوم قصير على فيلم مانكويكز Mankiewicz «يوليوس قيصر» للعفوية الملفَّقة التي تحاول تقديم الزيف كحقيقة. وبعد أن يقرأ ما يتضمنه العرَق كعلامة على الجهد الجسدي، يصوغ باختصار مايدعوه: «علم أخلاق للعلامات»: (٥)

«ينبغي أن لا تظهر العلامات إلا في صورتين متطرفتين، إما فكرة منفتحة وبعيدة إلى حد تصير معه إلى جبر algebra . . . كما في المسرح الصيني، وإما عميقة الجذور، مخترعة، إذا جاز التعبير، عند كل مناسبة، كاشفة وجهًا داخليًا، خفيًا، ودالة على لحظة في الزمن، وليس على مفهوم (كما في فن ستانسلافسكي، مثلاً). غير أن العلامة الوسيطة. . . تكشف مشهداً منحطًا يخشى الحقيقة البسيطة والبراعة الكاملة على السواء، فمع أن خلْق مشهدٍ لجعل العالم أكثر وضوحًا أمر جيد، فإن خلط العلامة بما تعنيه أمر مخادع وخليق بالشجب. وهذا ازدواج ينفرد به الفن البرجوازي: فبين العلامة الفكرية والعلامة العميقة، تُقحم إقحامًا مرائيًا علامةٌ هجينة، متكلّفة وفيها حذف، ثم تسمّى تسمية طنانة: «طبيعة». (٦)

إن علم أخلاق العلامات الذي يقترحه بارت يفتح نافذة جديدة كاملة على الحفريات الأسطورية. وسينما بيزائي هي في مكان ما بين المسرح الصيني وفن ستانسلافسكي، كما وصفهما بارت ههنا. فهي نموذجية أصلية archetypal، أو «فكرية وجبرية algebraic علانية» كما يقول بارت، ومتجذّرة في آن معًا. ويصنع بيزائي فضيلة سينمائية من إخصاب الحاضر أسطوريًا. وفي سينماه تنهار «الحقيقة البسيطة» و «البراعة الكاملة» في موقع التشكيل «الطقسي» للواقع. وبارت ينفر من نفاق ادعاء «الطبيعية» natunalness في «يوليوس قيصر»، ويصدر في ثورة غضبه بيانًا في علم أخلاق العلامة محدودًا من الناحية النظرية. وقوله صحيح عن هوليود ودسِّها علامةً هجينة متكلفة وفيها حذف في آن معًا بين «العلامة الفكرية والعلامة العميقة». ولكنة لا يرى إمكان انهيار هاتين العلامتين، كما يجري بانتظام في معظم أفلام بيزائي، على الموقع الذي يعاد فيه التشكيل الطقسي الأسطوري للواقع. إن بارت ما رأى هذا الإمكان لأن سياق الفن البرجوازي الذي طرح فيه مقاله النقدي في أواخر الخمسينات، كما هي الحال بالفعل في الكثير من التنظير الجمالي في أوروبا، غافلٌ عن عمل الفن في مراكز التنوير الاستعمارية، حيث كان من غير الممكن وجود برجوازية وطنية مستقلة، وكان الفن، نتيجة التشكل الاجتماعي العارض بالكلية للوعي الإبداعي قائمًا على نوع مغاير من النزعة النقدية. وفي هذه الحالة الخاصة، فإن الاندماج المتبادل بين «الفكري والعميق»، بعيدًا عن «الطبيعة» المختَلَقة، يطوّر رؤية ثورية غير عادية للواقع.

ومن أجل رؤية هذا الممكن مطبقًا، فإن خير ما يمكن أن نفعله هو أن نقف على فيلم «باشو: الغريب الصغير» (١٩٨٦) الذي يُدخل بيزائي فيه تارا إلى التاريخ. إن نائي Na'i هي تارا غير المؤسطرة في قلب التاريخ. ونقْلُ تارا من لحظة ما قبل التاريخ إلى التاريخ، يؤسطر بيزائي به زمن اللحظة هذا أو يواجه «الفكري والعميق»، على لغة بارت. وحين يؤسطر زمن اللحظة هذا، فإن زمن الأسطورة

ذاك يؤرخن. وهذا الاتحاد بين الزمن والحكاية أمر حاسم بالنسبة إلى قراءة سينما بيزائي، ومن الخطأ التفريق بين التاريخي والأسطوري في هذه السينما(٧). إن بيزائي صانع أفلام لا تظهر عليه أي علامة من علامات الفُصام البصري. وإن أرخنة الأسطورة، وأسطرة التاريخ تساعدانه على اجتياز الحدود المعترف بها لكل منهما، وأخذنا إلى منطقة ثالثة، منطقة تاريخية ولكنها متغيرة جذريًا نتيجة جروح دوافع الأسطرة التي أنزلتها بنفسها. وافتتان بيزائي بالطقس هو التي يتم فيه اندماج الأسطورة mythos في العقل logos، إذ أن «الطقس» هو، في نظر بيزائي، العالم الأصغر الذي يتصادم فيه عقل التاريخ وأسطورة كونه ممكن الفهم، وذا معنى، وجديراً بالثقة، وذا دلالة.

في «غياب الأسطورة» يسعى جورج باتاي إلى أسر لحظة نقيضِ الأسطورة un - myth كلحظة أسطورية هي ذاتها: «الليل هو أيضًا شمس، وغياب الأسطورة هو أيضًا أسطورة، هو الأسطورة الوحيدة الصحيحة، الأسطورة الأبرد والأنقى.»(٨) «الدنيا» أسطورية، و«الأسطورة» دينوية، ولا يسع بيزائي إلا أن يؤكد هذا الاندماج المتبادل، كمن حكم بالواقعية تقريبًا. وما هو واضح بالتالي عند بيزائي هو شفافية الواقع الموهومة، مداواة الخوف من الواقع باختراع الأساطير. وباشو هو الدليل القاطع على أن التعارض الثنائي بين التاريخ والأسطورة لا يدوم طويلاً في نظر بيزائي، فهو قد جمع بينهما في رؤياه الشاملة، وافترض عالمًا آخر نصبح فيه واعين تمامًا للأسطورة في طاقة العقل الفعّالة.

إن لاهيجي، رغم ذكائها النقدي في قراءة بيزائي قراءة نسوية Feminist، تقع رأسًا في شرك التعريف الأبوي للأمومة من غير أن تتوقف وتسأل عن ذلك التعريف الذي يؤسس سلطة: أيرتبط بالغريزة من بعيد أم لا؟ إن تعريف الأمومة المتكونة تاريخيًا لا يلابسه أي شيء غريزي. وتنسى لاهيجي تمامًا، في مسارعتها إلى الاحتفاء بالأم النموذجية المثالية التي تمثلها نائي، أنها - أي نائي - لم تتخذ



بعيداً عن منزله في جنوبي إيران، يولد باشو ثانية من خلال حب أمه الجديدة، نائي. إن بيزائي يهبط في «باشو: الغريب الصغير» إلى أعمق الطبقات الأسطورية في الثقافة الفارسية ليروي قصة حبل بلادنس

موقفًا عنصريًا لا مسوغ له من باشو إلا في مناسبة واحدة فقط. ففي لقائهما الأول تشير نائي إشارة سيئة إلى لون بشرته الداكن (فهو من جنوبي البلاد) وتسأل: هل أنت حيوان أم كائن بشري؟ إنها تحمي في البداية أولادها البيولوجيين، وتعامل باشو معاملة الحيوان الخطر في حقل الأرز. وتستمر فكرة العنصرية في الفيلم، وينجم عنها أحد أكثر المشاهد تحديداً، وهو المشهد الذي تلد فيه نائي باشو ولادة طقسية، ولكن ليس قبل ابتياع قطعة صابون بغية تنظيف جلده الداكن في محاولة لجعله أبيض. وتقول بعد إخفاقها في ذلك: «لا جدوى، لن يصبح أبيض أبداً.» ومع ذلك، ليس في أي من هذه الأقوال العنصرية أدنى أثر على السمو الأرضي في شخصية نائي. إن بيزائي، في تألقه المطلق في رسم هذه الشخصية، وثقته بالنفس، يعلم حق العلم أنه يتوجب عليها أن تشارك في عنصرية قريتها، عالم موقعها الطبيعي ومخيلتها المادية قبل التسامي على كل ذلك. إن نائي ليست «أمًا» بالمعنى الأبوي، بل هي الأرض مجسدةً. وبالنسبة إليها، فإن باشو، وأولادها، وحيواناتها التي تُعنى بها، والأرز النابت في الحقل، هم الشيء نفسه تمامًا.

ولادة طقسية

وابتغاء فهم نائي، وما فعله بيزائي في تصويرها، فهمًا أفضل، علينا أن نراها في سياق الموضوعات الأسطورية، وإزاء نموذجين متعارضين من أسطورة الأبوين في العالم[10]. فالسماء الأب، والأرض الأم هما أبوا العالم في أكثر نماذج أسطورة الأبوين شيوعًا، ونموذج هذه الأسطورة موجود في رقعة جغرافية واسعة جداً تمتد من اليونان القديمة إلى الهند وإندونيسيا الشرقية، وتاهيتي وأفريقيا، وأميركا الجنوبية والشمالية. أما النموذج غير المعروف على نطاق واسع في العالم فهو على العكس: أي أن السماء هي الأم والأرض هي الأب[11]. وبالطبع فإن شخصية نائي يمكن في الحال إثبات تماثلها مع شخصية الأرض الأم. غير أن بيزائي لم يقدم نظيراً

نصيًا لما في فهرس الموضوعات ويتركه هناك، فهو فنان، وليس باحثًا في الفولكلور.

إن زوج نائي يبقى غائبًا خلال الفيلم، وحين يظهر في المشاهد الأخيرة نرى يده اليمنى، رمز الذكورة المرئي أكثر من غيره، مقطوعة، ويفترض أن ذلك قد حدث في الحرب، أو في حادثة مرتبطة بالعمل، فنحن لا نُعلم بشيء عن ذلك أبدًا. ونتيجة لذلك فإن نائي «يُولد» لها باشو ولادة رمزية، تلده ولادة طقسية. ومن الناحية البصرية، فإن الولادة الطقسية تظهر في عدة صور: الأولى هي غسل باشوفي النهر، وخلال هذه الحادثة التي يخرجها بيزائي إخراجًا بالغ الدقة يكون رأس باشو تحت رحم نائي تمامًا. إن باشو يولد للأرض الأم طقسيًا وجسمه مغمور في الماء تمامًا، بينما رأسه مكشوف، وفي يدي نائي. وفي مشاهد أخرى، تنتشل نائي باشو من جدول صغير بالشبكة التي ترميها نحوه. وباشو الذي لا يحسن السباحة كان قد سقط للتو عن غصن كان يمرح عليه. وفي حين يقف جميع الرجال متفرجين مشلولين تمامًا، ترمي نائي بالشبكة نحو باشو الغريق، وفي جدول يشبه الحوض يبدو باشو أنه يختنق، وكأنه في رحم نائي، أو، على نحو أدق، يبدو أنه يلفظ عِقْيَ الجنين. ولون الماء الأخضر إلى رمادي يذكّر على نحو خاص بالعِقْي، وهو شيء أسود لزج يتراكم في بطن الجنين ويخرج من بطنه حين يولد. وتسحب نائي باشو بحركة تشبه حركات الولادة، فتنقذه وبذلك «تهبه الحياة»، ولولا ذلك لمات مخذولاً من الرجال الواقفين العاجزين حوله، ثم إنها تضمّه إلى صدرها وكأنه ولد من جديد من رحمها. وهناك العديد من أمثلة الولادة الطقسية الأخرى، من مثل رقصة نائي السريالية الهاذية على إيقاع الطبول ذات السحر الشافي، والتي تشبه انثناء الجسد وانعطافه خلال مراحل العمل الأخيرة. وبعد هذا المشهد تمامًا نرى نائي تغسل ثيابها التي لبستها في أثناء مرضها كما تفعل النساء بعد الولادة، وتُملي على باشو رسالة إلى زوجها الغائب. تقول نائي متباهية: «إن ابني باشو يكتب هذه

الرسالة. إنه من نسل الأرض والشمس مثل سائر الأولاد.» لقد حملت به أمه بلادنس، و «الاحتكاك» الوحيد البعيد بالزوج يحصل على شكل هذه الرسالة «بعد» ولادة باشو الطقسية لها.

هذه الولادة الطقسية في غيبة الزوج الواضحة تقودنا إلى الموقع الدقيق للأسطورة المعادة التي حكى فيها بيزائي روايته عن أبوة العالم. وحتى نرى المركز الذي تشغله نائي باعتبارها الأرض الأم في هذه الرؤيا الكونية، والتخيل الثوري المجدَّد للعالم عبر إعادة خلق أسطورة الأبوين العالمية، ينبغي أن ننظر إلى الأسطورة الأصلية ذاتها قبل أن يشكلها بيزائي من جديد.

أنجز الأستاذ ك. نومازاوا K. Numazawa من جامعة نانزان Nanzan اليابانية في نوجويا Nogoya عملاً رائعًا حول موضوع متعلق بالأمر في أسطورة الخلق هو «رفع السماء»[١٢]، وهذا العمل يؤيد فيلم بيزائي تأييداً مثيراً للدهشة مع أنه كتبه باحث ياباني باللغة الألمانية، ونُشر في باريس عام ١٩٤٦، وكانت الأساطير اليابانية هي الأساس الذي بُني عليه. إن هذا التماثل غير المتوقع هو الذي يظهر التبصر الذي يعرضه فيلم «باشو» في سلسلة من أساطير العالم. وانتباه نومازاوا لموضوع رفع السماء في أسطورة الخلق يدعم نظرية العلاقة بين المجتمعات الزراعية وخلق الأساطير. وتكمن أهمية المجتمعات الزراعية - وبيئة باشو أيضًا - في اقترابها من أبكر أشكال المجتمع البشري. فالأساطير التي لها صلة بأصل الكون، والتي تؤدي الأرض الأم والسماء الأب دوريْن مركزيين فيها، تأخذنا رأسًا إلى سياق تشكل المجتمعات الأبوية والأمومية. ومن المعتاد أن تبدأ أسطورة أبوة العالم في اللحظة السابقة للعالم، وهي لحظة مركزية بالنسبة إلى «أغنية تارا» و «باشو». كيف يبدو العالم في هذه اللحظة السابقة؟ يقول نومازاوا:

«هناك فكرة عامة في جميع الأساطير التي تحدثت عنها هي فكرة الظلمة التي ملأت الكون قبل انفصال السماء عن الأرض، وانبثاق النور أول مرة في الكون عند انفصالهما. ومع مجيء النور ظهر على الأرض كل ما أخفته الظلمة.»[١٣].

ونحن لا نرى نائي مع زوجها حتى المشاهد الأخيرة من الفيلم، ولكنه حاضر في أحاديث نائي عنه، ويذكّرها به جيرانه، وبعضهم من أقرباء زوجها، ومن المفترض بالطبع أن يكون ولدها نتيجة زواجهما. ويصل الزوج بعد ولادة باشو الطقسية، لذلك فإن زمن حكاية باشو هو لا زمن العالم، أي أن السماء الأب قد غادر، ولكن آثاره ما ثلة على الأرض الأم، وبالتالي فإن العالم ظاهر. علاوة على ذلك، تتوالى الأيام والليالي، أي موت العالم وانبعاثه، من غير زيارة السماء الأب، وحسب رأي نومازاوا:

«هذا ما نراه تمامًا عند طلوع كل فجر. إن طلوع الفجر يبدأ باتحاد الأرض والسماء في ظلمة الليل. وهذا الاتحاد هو اتحاد السماء الأب بالأم الأرض، وجميع ما يظهر مع شروق الشمس إنما يولد منهما.»(١٤)

ولكننا لا نرى نائي تنام مع أي رجل، لاشيء يدل على السماء الأب. وتركيز كاميرا بيزائي المتكرر على نومات نائي التي ما تفتأ خلالها تراقب حقل الأرز لا يترك مجالاً للتخمين، فهي تنام وحدها في الظلمة، وهذا الفهم الحدسي للأسطورة، والذي يتصف بالذكاء النقدي، والهدم الخلاق في آن معًا، يقود بيزائي إلى جعل نائي تلد ولدًا ولادة طبيعية في غيبة زوجها. وكما يقول نومازاوا:

إن الأساطير التي تترك فيها السماءُ الأب الأرضَ الأم صباحًا تُظهر بوضوح آثارَ عادةِ زواج الزيارة. فحين يأتي الصباح، على الرجل أن يترك المرأة، مثله في ذلك مثل أورانوس Uranus. لذلك فإن الأساطير قد نقلت فقط ما يجري كل صباح إلى صباح البَدْء الأول، أي إلى الصباح الذي خُلقت فيه الأشياد جميعًا.(١٥)

والمزاولة اليابانية لزواج الزيارة، أو نظيره الأبوي في زواج المتعة الشيعي، أو الزواج المؤقت، قريبة جدًا، كما يوحي نومازاوا، من التقليد الأمومي الأصلي الذي يكون فيه الزوج في المتناول من أجل التسبّبَ بالحَمْل فقط، ثم الانصراف. والمهم في حالة بيزائي هو الإقصاء الفعلي للزوج، إذ أن ولادة باشو الطقسية تجعل

حتى الزواج المؤقت غير لازم. غير أن نائي وباشو يصبحان أمًا وابنًا ليس فقط من خلال إخراج الطقس سينمائيًا، بل من خلال «العمل» معًا، وهو الأمر الأبعد تأثيرًا بما لا يقاس. «العمل» هو أساس نشأة العلاقة بين نائي وابنها. إن باشو لا يعمل في البداية، وسخر الجيران من إيواء ولد لا ينفع. ثم إنها تحمله على العمل، فينتقدها الجيران على استرقاق الولد. ومن هذا الهجاء الاجتماعي تنشأ علاقة نائي وباشو، وتتطور من خلال العمل. ويبلغ هذا الموضوع الذروة عندما تستيقظ نائي، بعد مرضها، قبل انقشاع الظلام فتجد باشو يعمل في حقل الأرز، فتعلو وجهها ابتسامة راضية لا تكاد تُرى. وإذا تذكرنا الآن لقطات بيزائي الطويلة الرائعة لحقول الأرز في فيلم عن شاطئ قزوين عام ١٩٨٦، وجدنا تأييدًا مدهشًا لقصة نائي وباشو من باحث ياباني:

«إن السمة الرئيسة في العديد من الأساطير، ولا سيما تلك التي تتضمن فكرة إبعاد الأب، هي الزراعة، زراعة الأرز تحديدًا. والشخصية المركزية في هذه الأساطير هي المرأة، والحيوانات الرئيسة هي الأبقار والخنازير. وفي هذا النظام الاجتماعي يمكن أن يرى المرء انتشار زواج الزيارة الذي هو أقدم أشكال الزواج في العالم الثقافي الأمومي الذي نشأ من المكانة التي اكتسبتها المرأة اقتصاديًا في سياق التطور الاجتماعي. ومن هذه الوقائع يمكن الاستنتاج أن الأساطير التي ناقشناها هي نتاج العالم الثقافي الأمومي.»(١٦)

إن موقع الفيلم في مجتمع زراعي، وأهمية حقل الأرز البالغة، ومركزية المرأة في القصة، والحيوانات الأهلية، واستقلال نائي الاقتصادي، إن كل ذلك هو دليل مدهش على استناد فيلم «باشو» الواعي على أسطورة عالمية يرتكز سردها على فكرة الأرض الأم قبل طرح الرؤيا الكونية التي تعيد تشكيل الأسطورة جذريًا، وتحرير نائي والناس الذين تمثلهم من العبودية العقلية والأخلاقية والأسطورية والثقافية والتاريخية والسياسية. لا أحد مثل بيزائي في اندفاعه الطموح إلى تشكيل الثقافة الإيرانية من جديد جذريًا.



أن عودة الأب الغائب تهدد بالخطر ثنائية باشو ونائي النموذجية الأصلية

ولقد اقترح ألن دندز Alan Dundes تفسيراً أوديبيًا للأسطورة التي درسها نومازاوا، وهي التي يسعى فيها الذكور المتناسلين من أبويّ العالم إلى عزلهما بدفع السماء بعيداً عن الأرض. (١٧) وفيلم «باشو» يوحي بذلك تمامًا، ولاسيما في المشاهد الأخيرة التي يرجع فيها الأب مقطوع اليد اليمنى، رمز الذكورة الواضح. وأول مرة نرى فيها الأب هي عندما يزيح بيزائي شكله إزاحة بارعة عن الفزّاعة التي صنعها باشو. يقف الأب أمام الشمس، خالقًا ظلمة مؤقتة، ويسأل باشو عمن صنع الفزاعة. ويتحدث باشو مع الأب وهو جالس في ظله كامتداد للفزاعة من غير أن يعرف من هو. وبعد هذا الحديث الذي يعطي خلاله باشو كأسًا من الماء للأب، يسمع باشو من أصحابه أن زوج نائي قد عاد. وفي طريقه إلى نائي، يلتقط عصا، ويعدو نحو حقل الأرز حيث يسكنون، وهو متوتر، ومرتعب أيضًا، من غير أن يعرف لذلك سببًا. وحين يصل باشو، يجد نائي تتشاجر مع زوجها معترضة على طلبه إبعاد باشو. ويسرع باشو نحوهما، ويقف بينهما، ويدفعه حافز غامض إلى رفع العصا للهجوم عليه والدفاع عن أمه. إن زاوية نظر الكاميرا هنا مدهشة. فمن جانب الأب الأيمن، نرى أصل اليد اليمنى، وعصا باشو المرفوعة، ونائي خلف ابنها في أمان. ثم إن شخص الأب الفزاعة تجري له عملية إخصاء رمزية، ويصبح واضحًا أنه فائض عن الحاجة، ولا صلة له بالمجتمع. تلك هي بداية تعريف جديد تمامًا للأسرة المؤلفة من أب وأم وابن، وعلاقة السلطة التي توحدهم.

خرافات مدنيّة

يطول احتضار الأساطير في بلداننا، ولعل ذلك يرجع إلى أننا لا ننفك نخترعها، وأحيانًا يكون لذلك أسباب وجيهة. وما حققه بيزائي في رحلته الإبداعية الطويلة هو، على وجه التحديد، الحيلولة دون السقوط في عالم بلا

أسطورة. ومع أن الأساطير القديمة ما تزال تنتابنا، فإننا معرضون دوماً للوقوع في هاوية فراغ الأشياء. ولقد سعت سينما بيزائي على الدوام إلى كشف جديد للعالم يمكن أن نولد فيه ثانية، كإيرانيين، كسكان مستعمرات، كأناس أُسقطوا من تاريخ حداثتهم.

تحت سطح فيلم «ربما في وقت آخر» (١٩٨٨) الهادئ، وحتى العادي، يخفي بيزائي برنامجاً أجرؤ على القول: إنه أكثر طموحاً، وأكثر جدّية، من كل ماأُنجز في «الغريب والضباب» و «أغنية تارا» و «باشو» معاً. إن فيلم «ربما في وقت آخر» يقوم على الشك: مدبر Modabber يشكُّ في إخلاص زوجته كيان Kian، في حين تحاول هي إخفاء ذكريات كابوسية متوالية يتعذر تأويلها، وربما إخفاء أعراضِ جنونِ اضطهادٍ فُصامي. وفي الوقت الذي تسعى فيه كيان، وهي حامل، إلى إخفاء مأزقها النفسي، تكتشف أنها ليست ابنة شرعية لأبويها، بل ابنة متبناة. أما مدبر الذي يفقده الشك عقله، فإنه يعثر أخيراً على رانجبار Ranjbar، تاجر العاديات الذي يشك في أن له علاقة حب مع زوجته. وبما أن كيان متهورة في إخفاء وضعها عن زوجها، ومدبر يدفعه الغيظ إلى إثبات إخلاص زوجته، فإن الواحد منهما يعطي الآخر إشارات خاطئة، ويزيد من حيرته، ويقوده إلى استنتاجات زائفه. ويكتشف مدبر بعد ذلك أن رانجبار متزوج بامرأة تشبه كيان شبهاً لافتاً للنظر، ويثبت في نهاية الأمر أنها توأمتها الضائعة. ثم إن كيان تكتشف أن ماينتابها من كوابيس ناشئ من ذكريات طفولتها المبكرة، حين ألقت بها أمها اليائسة المعْوزة على قارعة طريق، حيث التقطها زوجان رحيمان.

إن بيزائي يدرس عبر قصة الفيلم البسيطة جداً وظيفة «البرهان»، وطريقة الحصول عليه بغية إثبات الحق والباطل. ويختلف دور المرأة في هذا العمل كل الاختلاف عن دورها في أعماله السابقة. فهو يهدف ههنا إلى شيء أشمل وأبعد دلالة، وينجزه بطريقة أبرع بكثير. ورغم بيئته المعاصرة، فإن فيلم «ربما في وقت

آخر» يُعد في الأسطورة أكثر من «أغنية تارا» و «الغريب والضباب». وعلى هذا فإن بيئته الحضرية تغش أولئك الذين تعودوا رؤية عمل الأسطورة في بيئة ريفية، وثياب قديمة، وحوار لغته مهجورة.

منذ بداية الفيلم نشاهد الزوجين، مدبر وكيان كليهما، تعذبهما صور مرئية، فيديو الزوجة يعذّب مدبر، وكيان تعذبها صور كابوسية لا تقدر على اكتناه معناها. ولكن - وهنا الفرق المهم - يرى مدبر شيئًا لا يراقبه، وكيان تراقب شيئًا لا تراه. إن مدبر يرى إمرأة غريبة عنه تمامًا، توأمة زوجته الضائعة، غير أنه يظن أنه ينظر إلى زوجته. وكيان تراقب في أحلامها صور طفولتها الحقيقية، ولكنها ليس لديها المعطيات الكاملة، وإطار التأويل، لتدرك مالذي تراه. يستند مدبر في تفسير صور الفيديو إلى مقدمة تفسيرية كاذبة هي الخيانة الزوجية، وتشرع كيان في تجميع أجزاء المعطيات من أحلامها ومن مراقبة تصرف زوجها المتشكك، غير أنها لا تملك مقاييس معرفية للتفسير. وعلى هذا يتخذ هو الاستنتاج، وتتخذ هي الاستقراء للتأويل. ومن الناحية المنطقية يُعْمِلُ هو السابق، وتُعْمِلُ هي التالي. يجمع هو معطيات لا سبيل إلى الشك فيها ابتغاء أن يثبت في النهاية أنه مخطئ، وتجمع هي معطيات مشكوك فيها من أجل أن تثبت أنها محقة. وهكذا يصدر بيزائي حكمًا تاريخيًا على نزعة الرجل إلى التجريد والميتافيزيقا، وعلى نزعة المرأة المعاكسة إلى الواقع المادي، والافتراضات البديلة دائمًا.

إن نموذجيْ الشخصية، والصور الأسطورية التي يقدمها بيزائي ويدرسها هنا، تخص المرأة «جامعة الطعام»، والرجل «الصيّاد». كيان تجمع المعطيات عن طفولتها المبكرة بالصبر غير المحدود الذي تتصف به إمرأة ما قبل التاريخ، ومدبر يتصيد المجردات المطلقة، ولا يولي الوقائع إلا اهتمامًا قليلاً. كيان لا تسعى إلى مجرادات مطلقة، بل تريد أن تكدّس / تجمع ما يكفي من المعطيات / الطعام لتفهم/ تطعم مخيلتها / أسرتها القلقة، ومدبر لا يعبأ إلا قليلاً بالوقائع.



ينطلق بيزائي في «ربما في وقت آخر» من افتراضين أحدهما ذكوري والآخر أنثوي بغية تحدي أولوية العقل النفعي. إن حالة من حالات الخطأ في الهوية يحول بيئة حضرية إلي بيئة للبحث الأثري عن افتراضات خفية.

فهو لا يريد إلا أن يتصيد / يجرّد تفسيراً نهائيًا / يقينًا مطلقًا يثبت خيانة زوجته الحقيقية. إن كيان تحيا في الواقع وبالواقع، أما مدبر فهو ميتافيزقي بلا منازع. وعلى هذا فإن فيلم «ربما في وقت آخر» هو بيان بيزائي الحاذق ضد مجمل تاريخ مركزية عضو الذكر.

إن عملاً سينمائيًا متألقًا يسعى إلى تغيير سلطة هذه المركزية المتقادمة، أو تحديها من خلال الصورة والحكاية، وهي التي أفلحت عبر آلاف السنين في التوارى وراء ثقافة ميتافيزيقية، الحجاب فيها طبيعة ثانية، لا يستلزم فقط تمكنًا كاملاً من العوامل الأسطورية المؤثرة في الثقافة، بل اطلاعًا نقديًا عليها أيضًا. والقول: «إن التغير هو من الخصائص المميزة للأسطورة»(١٨) هو تبصر نظري أنجزه الأستاذ ت. ب. فان بارن T.P. Van Barren، العالم بالآثار المصرية في جامعة جرونجن Groningen، بعد دراسة طويلة وشاقة للأساطير في بيئاتها المتفاعلة الثقافة والمتحولة التاريخ. فلقد درس أنماطًا من السلوك في حكايات أسطورية من بيئات متنوعة من مثل تاهيتي، ومنطقة قبيلة أنواك Anuak في النيل الأعلى، وقبيلة البابوان Papuans في إقليم وانتوت Wantoat شمال شرقي غينيا الجديدة، وتيكوبيا Tikapia. ولكن التمهيد لتغيرات أسطورية متجذرة في مشكلاتنا المعاصرة بقدر ما هي موجهة نحو تحرير مستقبلنا يستلزم ذكاء من نوع مختلف تمامًا. وههنا يظهر بيزائي ائتلافًا غير عادي بين العالم والفنان. ومعرفته المفصلة على نحو استثنائي بالأساطير وفنون الأداء الإيرانية معًا هي تحت تصرف خياله الخلاّق تمامًا، هذا الخيال المتطلع إلى قطيعة جراحية جذرية مع أساطير التاريخ التي استرقتنا.

إن سينما بيزائي، مرآة العالم المحجوب، التوتير الأسطوري للواقع، تبلوّر كل افتراضاتنا الباقية التي تلاشت في الهواء الرقيق قبل أن تكرهنا بالتخويف على مواطنة جمهورية الخوف، وفي اللحظة التي يمكن اعتبارها مسؤولة فيها عن الوعد الذي تعطيه، والأمل الذي تمثله.



إن نجاح سوزان تسليمي قد غيَّر إلى الأبد حرفة التمثيل. ولقد كان تنوع براعاتها في الأداء مما ساعد على نجاح أعمال بيزائي السينمائية.

الفصل الرابع

بهرام فرمنارا

عود على بدء

لا تصح المبالغة في تأثير فيلم بهرام فرمنارا «الأمير احتجاب» (١٩٧٤) عند عرضه أول مرة في مهرجان طهران السينمائي. ولكن أفلمة فرمنارا لرواية هوشانغ غولشيري «الأمير احتجاب» (١٩٦٨)، وهي إحدى أهم الروايات الفارسية المعاصرة، كانت أفلمة مدهشة، وقد أوصلت اقتران السينما الناجح بالرواية إلى ذروة جديدة من التعاون، وهو الأمر الذي دشنّه قبل عدة أعوام داريوش مهْرجوي في فيلم «البقرة» (١٩٦٩)، أول فيلم مأخوذ عن قصة للكاتب غلام حسين سعيدي.

ولد فرمنارا في طهران عام ١٩٤٢، وتلقى تعليمه أولاً في كلية في لندن ثم في جامعة كاليفورنيا الجنوبية (USC). وفي منتصف الستينات عاد إلى طهران، وشجع التلفاز الوطني على عرض الأفلام المتعلقة بالفنون. وفي أوائل السبعينات، أخرج فيلمه القصير الأول. أما فيلم «الأمير احتجاب» فقد وطّد مكانته بين كبار مخرجي جيله. وقام في أعقاب الثورة الإسلامية ١٩٧٨ بأفلمة قصة أخرى من تأليف غولشيري هي «ظلال الريح الطويلة» (١٩٧٨)، وكان «تميز الفيلم ملتبسًا، إذ أنه حُظر من الشاه ومن نظام الخميني معًا»، كما قال ممازحًا.

وبعد الثورة الإسلامية، غادر مرمنارا وأسرته إيران، واستقروا في كندا أخيراً. وهناك شغل منصبًا رفيعًا في شركة توزيع أفلام ناجحة، غير أن التزاماته نحو شركة النسيج التي تملكها الأسرة أعادته إلى إيران في منتصف الثمانينات. وعلى أثر عودته، أخذ يقدم مخطوطات إلى الرقابة الإسلامية، ولكن الرقابة لم توافق على أي منها. واستمر ذلك حتى أخرج فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين» (٢٠٠٠) الذي حدّد عودته إلى السينما الإيرانية بعد غياب دام نحو عشرين عامًا.

والمحادثة التالية جرت في مدينة نيويورك يوم الخميس الواقع في ٢٨ أيلول عام ٢٠٠٠ حين كان فرمنارا يحضر أول عرض في أميركا لفيلمه «رائحة الكافور، شذا الياسمين» في مهرجان نيويورك السينمائي الثامن والثلاثين.

حميد دباشي: كما قلت لك يوم أمس، بعد عرض فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسيمن»، إنها لسعادة عظيمة أن نراك تعود إلى السينما الإيرانية بهذه الرشاقة وهذه الثقة اللتين كأنهما لم تفارقاك قط. لقد افتقدناك خلال هذه العشرين سنة التي حدث الكثير خلالها في السينما الإيرانية. ومع ذلك فقد التحققت بها من غير أن تستلم لأي إغراء بتعديل رؤياك أو حكايتك، ولديك، علاوة على ذلك، ما تعلمه للجيل الأصغر. أريد أن أعود بك إلى الفترة التي تركت فيها عالم السينما الإيرانية. لذا دعني أبدأ بالبداية. أنت ولدت عام ١٩٤٢.

الدراسة في لوس أنجلس

بهرام فرمنارا: نعم ولدت في ذلك العام، ولما بلغت السادسة عشرة ذهبت إلى انكلترا لدراسة السينما. وهناك تبين لي أنه لا توجد كلية للسينما، لذلك ذهبت إلى كلية للتمثيل المسرحي. وعندما علم والدي أنني أدرس التمثيل بدلاً من الإخراج السينمائي، جاء إلى انكلترا، وفي غضون عشرة أيام، شحنني



عاد فرمنارا إلى الوقوف خلف الكاميرا وأمامها بعد غياب دام نحو عقدين من الزمن،
وأصبح الحلقة المفقودة بين جيلين من صانعي الأفلام

إلى الولايات المتحدة. كان من الإستنارة بحيث سمح لي بدراسة الإخراج السينمائي، ولكن استنارته لم تبلغ الحد الذي يجيز لي معه دراسة التمثيل المسرحي. وبالمصادفة البحتة، كان أحد أقربائي يعدُّ لنيل شهادة في الإدراة العامة في جامعة كاليفورنيا الجنوبية، فأرسلني إلى هناك.

ح.د.: كم دامت إقامتك في انكلترا؟

ب.ف.: سنة ونصف السنة، وبعد ذلك ذهبت إلى كلية السينما في جامعة كاليفورنيا، وتخرجت منها عام ١٩٦٤.

ح.د.: هل كان مهْرجوي في لوس أنجلس آنذاك.

ب.ف.: نعم. صحيح... ذهب مهرجوي إلى جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلس (UCLA)، ودرس الفلسفة. وكان هاريتاش Haritash هناك أيضاً.

ح.د.: هل عرف بعضكم بعضاً.

ب.ف.: التقيت هاريتاش لأنه كان في الكلية ذاتها التي كنت فيها. غير أني لم أعرف مهرجوي. التقيت به عندما عدت إلى إيران.

ح.د.: هل عدت إلى إيران بعد نيلك الشهادة؟

ب.ف.: بقيت في الواقع سنة أخرى لاستكمال الدراسة. كانت الحياة مريحة في كاليفورنيا، وكنت راغباً عن العودة إلى إيران. ثم جاءت أمي وأقنعتني بوجوب العودة، فعدت عام ١٩٦٦.

ح.د.: وكيف كان أخوتك؟ هل كان أي منهم مهتماً بالفنون، أو بالسينما على وجه خاص؟

ب.ف.: لا. لم يكن أي منهم كذلك. وهذا أمر غريب. عندي أخوان وأخت، وكلهم يعملون في شركة العائلة. كنا نذهب إلى السينما مرة في الأسبوع

منذ سن السابعة فصاعداً، وكنت أنا من يختار الفيلم الذي سنشاهده كأسرة سواء أكان «شرقي عدن» أم «الكونتيسة الحافية القدمين»، لأن أحداً لم يكن يبالي. كانوا يرغبون في قضاء الأمسية خارج البيت ليس غير.

ح. د.: وما نوع العروض السينمائية التي شاهدتها في لوس أنجلس إضافة إلى أفلام هوليود؟

ب. ف.: أحببت الأفلام الأوروبية. كان هناك صالتان، وإحداهما، وهي صالة ويسترن في شارع ويسترن و ويلشير، كانت تعرض أفلاماً من مثل «هيروشيما، يا حبيبتي» و «المغامرة» L'AVentura. كانوا يبيعون بطاقات شهرية مدتها أربع وعشرون ساعة. وفي ذلك الوقت شاهدت عمل آندي ورهول Andy Warhol. وتلك التجربة تعرضت فيها لتأثير السينما المختلف عن تأثير أفلام هوليود. وكان هناك دار أخرى للسينما تعرض أفلاماً أجنبية، وقد شاهدت فيها أفلاماً يابانية كثيرة لأن الأفلام الآسيوية، إذا استثنينا أفلام كوروساوا أو أوزو Ozo، لم تكن توزع بانتظام.

العودة إلى إيران

ح. د.: عدت إلى إيران عام ١٩٦٦. ماذا فعلت آنذاك؟ هل عملت في شبكة التلفزة الوطنية؟

ب. ف.: عندما عدت إلى إيران، كان أول ما عليّ القيام به هو أداء الخدمة العسكرية، لأنني حالما وصلت عزمت على مغادرة البلاد، وكان المغادرة ثانية ليست يسيرة من غير قضاء سنة ونصف السنة في الخدمة العسكرية التي أصبحت مدتها عامين في السنة التالية. وقبيل انتهاء الخدمة تزوجت، ثم قادتني الظروف إلى العمل في التلفاز. ففي ذلك الوقت كان التلفاز الوطني الإيراني يشغّل مجموعة شباب من أترابي تقريباً كان قد جمعهم رضا قطبي Riza Qotbi. كنت أعرف هازر داريوش منذ كنت طالباً في جامعة Usc في لوس أنجلس.

ح. د.: هل كان هازر داريوش موظفًا في التلفاز الوطني؟

ب. ف.: كان يرأس مجموعة تقدم للجمهور الأفلام والموسيقا والفن وغيرها. ولكنني عرفته قبل ذلك. فحين كنت في انكلترا كنت أراسل دورية Mo-vie Star، وكان هازر داريوش يراسلها من باريس، وكمران شيردل Kamran Shirdel من روما. لذلك عرف بعضنا بعضًا بالاسم. ذهبت إلى مكاتب التلفاز، وكتبت طلبًا، وبعد أربعة أيام استُدعيت، ثم بدأت العمل في قسم هازر. وخلال عامين - ثلاثة أعوام في الواقع - قدمت برنامجًا عن الأفلام الرائجة - أعني نقدًا سينمائيًا.

الأفلام المبكرة

ح. د.: ما الأفلام التي كنت تقدمها في هذا البرنامج؟

ب. ف.: كنا نراجع بعض الأفلام الإيرانية، والكثير من الأفلام الأميركية. كان لكل الشركات الأميركية مكاتب في طهران، ونحو ذلك الوقت بدأ إنتاج أفلام ما وراء الستار، وكنا نعرض بعضها أيضًا. وفي أثناء ذلك أنجزت فيلمين وثائقيين.

ح. د.: أصحيح أن أحدهما كان حول الكافيار؟

ب. ف.: نعم. وعنوانه «نوروز والكافيار». نوروز هو اسم صياد السمك. كُلفت بعمل فيلم عن الكافيار كانوا يريدون عرضه في مناطق لا يعرف فيها إلا القليل عن الكافيار. زرت الرجل الذي كان يعمل هناك في صيد أنفس طعام في العالم. كان يحصّل ١٢٠٠ تومان Tuman كل سنة (أقل من ٢٠٠ دولار حسب سعر الصرف الرسمي آنذاك) مقابل ركوب البحر مرتين في اليوم لأن شبكة صيد ذلك السمك عمودية، وكان يترتب عليه تعديلها. وهكذا عملت فيلمًا ينتقد هذا

الاستغلال، فحظرته، بعد عرضه مرة واحدة، إدارة التلفاز. كان ذلك في أواخر الستينات أو أوائل السبعينات. ثم عملت فيلماً آخر.

ح. د.: «طهران القديمة والجديدة»؟

ب. ف.: تماماً. هذا الفيلم الخاص رُوي من وجهة نظر سائق سيارة أجرة ينطلق من جنوبي طهران، وينقل الركاب إلى مختلف أنحاء المدينة، لذلك يرى المشاهدون التفاوت بين أقسام المدينة الغنية وأقسامها الفقيرة. وكشف هذا التباين بين قطاعات العاصمة المختلفة أدى إلى عدم توزيع هذا الفيلم وإلى عدم عرضه على شاشة التلفاز.

ح. د.: هل وجدت أي تعارض بين جمع قطبي لعدد من الفنانين والمثقفين الإيرانيين في التلفاز الوطني، واكتشافه فيما بعد أن ما أنتجوه غير مرغوب فيه إلى حد ما؟

ب. ف.: أنت تعرف أن الجميع كانوا يكتشفون قوة التلفاز، أعني أنهم كانوا يعرفون كل ما يتعلق به. وكانت الشبكة الوطنية جديدة، والأشياء تُبث للأمة كلها. وبالطبع كانوا يحتاطون فيما يعرضون. كنت مهتماً منذ البداية بالمشكلات السياسية والاجتماعية التي نواجهها في البلاد. وظهر على هذا النحو أو ذاك أن أفلامي تنتقد الوضع نقداً قاسياً للغاية.

ح. د.: عملت فيلمك الأول عام ١٩٦٩، وفي العام ذاته عمل مهرجوي «البقرة»، وكيميائي عمل «قيصر». أين كنت من هذا الوسط؟

ب. ف.: كنت أعرف مهرجوي منذ كان يعمل «الماسة ٣٣»، ولقد أجريت معه أول مقابلة تلفزيونية، لأن بطلي فيلمه كانا نانسي كواك Nancy Kawack وفازيلي Fazeli. وفي ذلك الوقت كان جون نجلوسكو John Neglusco يعمل فيلماً عنوانه «الأبطال» لصالح استوديوهات مولن روج Moulin Rouge في إيران

مع ستيوات ويتمان Stuart Whitman وإلكي سومر Elke Sommer وآخرين غيرهما. عملت مع جون نجلوسكو في ذلك الفيلم. وفي ذلك الوقت ذاته أجريت مقابلة مع مهرجوي. ولكن لا فيلم «الماسة ٣٣» ولا فيلم «الأبطال» كانا من الأفلام التي كنا نريد أن نصنعها. أتذكر الليلة التي سمعت فيها أن فيلم مهرجوي «البقرة» قد نال جائزة في مهرجان البندقية السينمائي. كنا في حانة مرمر Marmar التي كان يتردد إليه المثقفون الإيرانيون، أنا وغلام حسين سعيدي، ومير ألائي Mir Ala'i، وغولشيري، وبعض الأصدقاء الآخرين. اقترحت أن نشرب نخب الأمل في أن تكون أبواب مهرجان كان السينمائي مفتوحة لأفلامنا منذ ذلك الوقت فصاعداً لأن أحداً لا يريد أن تفوته فرصة مشاهدة فيلم مثل «البقرة».

ح. د.: هل شاهدت «البقرة» قبل عرضه الأول في البندقية؟

ب. ف.: نعم. وتلك كانت انطلاقة الحركة في إيران، والتي أسهم فيها كيميائي أيضًا في فيلم «قيصر». عرفت كيميائي منذ عملنا معًا في فيلم «الأبطال». ولكنني شعرت أنذاك أن ذلك الفيلم ليس من النوع الذي أتمنى أن أصنعه. وفي الواقع أن أول عمل تمنيت القيام به هو أفلمة رواية غولشيري «الأمير احتجاب».

ح. د.: قبل الكلام على هذا الفيلم، أود التحدث عن «منزل قمر خانم». مامدى ارتباطك به؟

ب. ف.: كان لي صديق مات منذ زمن هو منوشهر محجوبي Manouchehr Mahjoubi. كان يكاتب صحيفة «توفيق» Towfiq الساخرة، وبعد الثورة الإسلامية أصدر صحيفة ساخرة أخرى هي «أهنجر» Ahangar. ولما كانوا يصنعون «منزل قمر خانم»، كنت أقدم إليهم أفكاراً حول بنية كل حلقة. كان القليل منا يفعلون ذلك في الواقع: هادي خورسندي، ومحجوبي، وسنآتي San'ate، وغيرهم. ولأنني صديق محجوبي، كنت عادة أحضر مراجعة كل حلقة.. ولما انتهى عرض المسلسل في التلفاز، حاولوا أن يحولوه إلى فيلم طويل. كانوا

متورطين مع منتج ومصور يدعى برباد طاهري. وذات يوم استدعاني محجوبي وقال: إن التعاقد مع طاهري قد جرَّ عليهم بعض المتاعب المالية، وطلب مني المساعدة على إنجازه.

ح. د.: أساس الفيلم إذاً مسلسل تلفزيوني.

ب. ف.: أجل. أعني أن الشخصيات ذاتها. الشيء الوحيد الذي جذبني إليه هو أنه يرمز إلى إيران، وأسلوب حكمها، وأن جميع طبقات الناس ممثلة فيه. وبما أن أسباب قبولي العمل لم تكن وجيهة، فقد كان فيلماً أعدت إخراجه لأنني رغبت في مساعدتهم على حل مشكلاتهم مع العقد، وكان غير ناجح من نواحٍ عديدة...

ح. د.: أتذكرُ متى أُذن بعرضه؟

ب. ف.: أظن أن ذلك قد جرى في ١٩٧٢، ولكن بعد أن قدمتُ إلى الجهات المسؤولة مخطوط «الأمير احتجاب». ورواية غولشيري التي استند إليها المخطوط حُظرت بعد نشرها مباشرة، واعتقدنا أنهم لن يقبلوا أن نحولّها إلى فيلم. لذلك سرعان ما قبلت أن أعمل هذا الفيلم الآخر عندما عرض عليّ. ولكن بعد أن أنهيت «منزل قمر خانم»، حذفت اسمي واسم غولشيري من المخطوط، ووضعت اسم زوجتي عليه، ثم قدمته مرة أخرى إلى المسؤولين. وقد قُبل هذه المرة، فتابعنا العمل، وأنجزنا الفيلم.

ح. د.: دعني الآن أرجع قليلاً إلى الوراء. متى قرأت رواية غولشيري أول مرة؟

ب. ف.: كنت في الواقع ألقي نظرة على التواريخ بعد موته مؤخراً. ولقد وجدت أن ذلك قد حدث عام ١٣٤٨ - ١٣٤٩ بالتقويم الإيراني، أي عام ١٩٦٩ - ١٩٧٠ بالتقويم الغريغوري. كان ذلك من المصادفات العجيبة الغريبة. علم عدد من الأصدقاء أنني أبحث عن قصة أو رواية لكي أحولها إلى فيلم، وقد اقترح هذه

الرواية في لقاءات جرت في يوم واحد اثنان منهم هما محجوبي وجامشيد أرجوماند، وشخص آخر. اعتبرت ذلك فألاً، فاشتريتها وقرأتها. وكان ذلك في ٢٧ إسفاند Esfand (١٧ آذار)، أي قبل يومين من رأس السنة الإيرانية. لم أكن أعرف غولشيري. فذهبت إلى أصفهان، إذ كنت أعلم أنه مقيم هناك. . . ساعدني صديق مشترك هو محمد حقوقي Hoquqi في العثور عليه. وتلاقينا، وعند عودتي إلى طهران بعد يومين تخلّى لي عن حقوق تحويل الكتاب إلى فيلم دون أن يأخذ شيئًا مقابل ذلك.

ح. د.: مفهوم.

ب. ف.: وهكذا مضينا قدمًا، وكتبنا المخطوط معًا، واعتقدنا أنهم سوف يرفضونه إذا احتفظنا بالعنوان ذاته. لذلك قدمناه تحت عنوان «الآغا» ولم نعلم أنهم في الوزارة يدْعون الوزراء وقلة من الناس المهمين «آغوات». لذلك رُفض المخطوط.

ح. د.: ولكن لماذا رُفض، بينما كانت الرواية نفسها منشورة؟

ب. ف.: كان لا بد من موافقة على مخطوطات الأفلام دائمًا. وما أزال أحتفظ بما كتبوه حول المخطوط.

ح. د.: أنت تعني وزارة الثقافة. من كان وزير الثقافة وقتئذ؟

بهلبود Pahlbod؟

ب. ف.: نعم، بهلبود. كان الرد سطرين فقط قالوا فيهما: إن طلب تحويل هذا المخطوط إلى فيلم مرفوض. . . والهيئة لا تجيز أي مناقشة للموضوع. كنت دائمًا أعتبر الذين يجلسون على منصة المراقبة بلهاء، لأنهم يظنون أن معرفتهم أفضل من معرفة ٦٠ أو ٤٠ أو ٣٧ مليونًا من الناس، لذلك نادراً ما كانت المناقشات هدفًا لهم. ولكن كنت أعلم أنهم شديدو الحساسية من اسم غولشيري، لأنه كان قد سُجن منذ مدة، وطُرد من وزارة التربية - كان يعلّم في أصفهان، والارتياب باسمه

يرجع إلى أنه كاتب يساري. ولذلك قدمنا المخطوط مرة أخرى باسم زوجتي على غرار «منزل قمر خانم» ومضت زوجتي إلى وزارة الثقافة، وتلقت نصف صفحة من الثناء على أفضل مخطوط قرؤوه.

ح.د.: ما اسم زوجتك؟

ب.ف.: فريده لباخي نزهاد Farideh Labbakhi - Nazhad. ولا يزال ذلك المخطوط في متحف السينما في إيران يحمل اسم زوجتي، وختم الجائزة التي نالها فيلم «الأمير احتجاب» في مهرجان السينما الإيرانية.

ح.د.: عجيب.

ب.ف.: ولكن ذلك يظهر، كما تعلم، كيف كانت الأشياء تُقرر اعتباطًا.

ح.د.: أود الآن أن نتحدث أكثر قليلاً عن «الأمير احتجاب» باعتباره أحد معالم السينما الإيرانية الهامة. هل تعاونت مع غولشيري في كتابة المخطوط؟

ب.ف.: نعم.

ح.د.: هل سبّب ذلك لك ولطاقمك أي ارتباك؟

ب.ف.: أجل. واجهنا مصاعب. إن «الأمير احتجاب»، مثل كتب ماركيز تجري في الصفحة الواحدة منه أشياء كثيرة، بحيث ترتّب علينا أن نبسّطه بما يناسب جمهور الفيلم. قلت له: أنت كتبت لشخص واحد، لأنه عندما يقرأ أحد كتابًا، فإنه يفعل ذلك وحده. أما أنا فعليّ أن أفكر في آلاف الناس الجالسين في الصالة معًا، لذلك عليّ أن أبسّط الأشياء لهم حتى يفهموها. وسرعان ما تفهمّ ذلك. وعلى سبيل المثال، هناك خمسة أجيال قبل أن نصل إلى الأمير احتجاب نفسه، وقد اضطررنا إلى جمعهم في شخصية واحدة هي شخصية الجد. ولما وافقت تلفيلم Telfilm، وهي مؤسسة تابعة للتلفاز الوطني الإيراني، على إنتاج الفيلم، كانت تنتج فيلمًا آخر أيضًا هو «Mina Cycle» للمخرج مهرجوي، وكان لدينا ممثلان سيمثلان في كلا الفيلمين...

ح. د.: من هما؟

ب. ف.: إزاتو لا انتظامي، وعلي ناصريان. وذهبت إلى مهرجوي وسألته: «هل يمكن تأجيل فيلمك؟ فأنا إذا لم أعمل هذا الفيلم في هذا العام، فسيكون من الصعب عليّ أن أعمله فيما بعد.» إنه ينكر ذلك الآن، غير أنه رفض الطلب باتًا، وقال: «لا يهمني إن عملت فيلمك أم لا.» لذلك استغنيت عن انتظامي وناصريان، واخترت للدورين مشيخي وكاسبيان. إضافة إلى شيرندامي وخورفاش وسائر الممثلين. إن بزهمان Bezhman لم يضع موسيقا لأي فيلم، ولكني سمعت الموسيقا التي وضعها لشعر نيما Nima الذي ألقاه أحمد شاملو لصالح معهد تنمية الطفولة... وذلك النوع من الموسيقا الذي يشيع الحالة النفسية المناسبة للقصيدة هو ما أردته للفيلم.

ح. د.: لماذا آثرت الأسود والأبيض؟

ب. ف.: كان الأسود والأبيض أقل كلفة في ذلك الوقت. كانت ميزانية الفيلم الإجمالية ٧٠٠,٠٠٠ تومان (نحو ١٠٠,٠٠٠ دولار وقتئذ)، فلم نستطع أن نعدّ مسرحًا للتمثيل، وحين ذهبت للتصوير خارج الاستوديو كانت معظم المنازل القديمة نوافذها مصبغة الزجاج، وأردت أن أنظّم ذلك في الفيلم...

ح. د.: هل عُرض الفيلم أول مرة في طهران؟

ب. ف.: عرض في مهرجان طهران السينمائي عام ١٩٧٣. وفي تلك السنة تألفت لجنة التحكيم من جيلو بونتكورفو Gilo Pontecorvo، وألن روب جرييه Alain Rabbe- Grillet، وشادي عبد السلام، وآخرين. ومن الأفلام المنافسة في ذلك العام كان فيلم ليليان كافاني «The Night Porter»، والظاهر أنه وصل مع فيلمنا إلى الامتحان النهائي، وقد كتب روب جرييه وبونتكورفو في دفاعهم عن «الأمير احتجاب» أنه فيلم معادٍ للفاشية، والآخر مؤيد لها.

ح. د.: ماذا حدث بعد ذلك؟

ب. ف.: كان في المهرجان ثلاثة أفلام إيرانية هي فيلمي، وفيلم بيزائي «الغريب والضباب»، وفيلم كيميائي «الأيّل». وقد نال فيلمي الجائزة الكبرى لأحسن فيلم، ونال بهروز فوسوكي Behruz Vosuqi جائزة أحسن ممثل في فيلم كيميائي.

ح. د.: وكيف استُقبل الفيلم في العالم؟

ب. ف.: عُرض في مهرجان طهران عام ١٩٧٣، ثم في كان Canne عام ١٩٧٤، ثم في مهرجان لندن السينمائي، وأماكن أخرى كثيرة. ولم أذهب إلا إلى كان. إن شعوري حيال أي فيلم أخرجه هو الشعور بالتخلي بعد عرضه الأول، لأنه بعد ذلك لا يخصني البتةَ.

ح. د.: وما مصيره داخل إيران بعد مهرجان طهران؟

ب. ف.: اضطررنا إلى حذف نحو تسع دقائق حتى يُجاز عرضه لأن الفيلم كان واضحًا أنه شديد التحريض دينيًا وسياسيًا. ولكن الجميع كانوا تواقين إلى مشاهدته، لذلك استمر عرضه تسعة أسابيع في صالة ذات ٢٠٠٠ مقعد، وهي صالة سينما كابري التي تدعى الآن سينما بهمان. كان عرضه ناجحًا جداً في طهران، ولم يوقفوا ذلك إلا عندما جاء عيد النيروز (أول أيام السنة الفارسية)، وأرادوا عرض «رفيقا سفر» Two Fellow Travellers الذي كانوا متعاقدين على عرضه في السنة الجديدة مع بهروز فوسوكي وغوغوش Googoosh.

ح. د.: أنا أفهم اعتراض نظام الشاه الملكي عليه، إذ أن الطابع السياسي واضح في الرواية وفي الفيلم كليهما. ولكن المؤسسة الدينية لم تكن عام ١٩٧٣ في موقع يمكنها من القيام بأي احتجاج رسمي، مع أنني أتذكر أن الفيلم فيه مشهد تعرٍ مثير جداً، فهل تذكر رد فعل تلك المؤسسة على فيلمك؟

ب. ف.: حسنًا. أنت تعلم أنه حسب قواعد هيئة الرقابة وأنظمتها كان هناك أربعة محظورات Taboos قبل الثورة هي: نقد الدستور، ونقد العائلة المالكة، ونقد

الدين، ونقد القوات المسلحة. وقبل الثورة الإسلامية لم أتلقَ أي رد فعل سلبيًا على فيلمي، أما بعد الثورة فقد تلقيت توبيخًا قاسيًا عليه. وحُظر أيضًا فيلم «ظلال الريح الطويلة». وكان بعض الأصدقاء يقولون لي قبل الثورة: إن لم ينل منك الملكيون، فإن السلطات الدينية ستفعل. حقًا أن الشمهد الذي تشير إليه مثير جداً. ولا أظن أنه سوف يتكرر مع مشهد الاستمناء المتوازي مع الطقوس الدينية.

بعد «الأمير احتجاب»

ح.د.: وماذا حدث إذًا بين عام ١٩٧٤، عام «الأمير احتجاب»، وعام ١٩٧٨ الذي أُذن فيه بعرض «ظلال الريح الطويلة»؟

ب.ف.: كان د. بوشهري، زوج الأميرة أشرف (توأمة الراحل محمد رضا شاه)، يملك شركة تدعى شركة تطوير السينما في إيران. وكانت هذه الشركة قد أنتجت فيلمًا، ولكنه غير جيد. وحين كنت في مهرجان كان السينمائي، عرض عليّ بوشهري إدارة الشركة على أن يقتصر عملي خلال عامين على إنتاج الأفلام. وكانت هذه فرصة كبيرة لإدارة شركة إيرانية ذات موارد مالية كثيرة. وحين توليت إدارة الشركة كان لديهم مكتب في باريس، ومكتب في شركة فوكس للقرن العشرين، وكانوا يتعاونون مع أورسن ويلز وآخرين.

ح.د.: هل مرت بك لحظات من الشك؟ فأنت قد حولت إحدى أعظم الروايات المعاصرة لكاتب تقدمي بارز إلى فيلم ناجح، وها أنتذا أصبحت تعمل في شركة وثيقة الارتباط بالعائلة المالكة.

ب.ف.: أنا دائمًا أتفحص المجازفات والممكنات. فطالما اخترت أنا موضوعات الأفلام، وتمكنت من الدفاع عنها، لم يشكل مصدر المال إي مشكلة لي. لقد أُتيحت لي فرصة إنتاج فيلم عباس كياروستامي الطويل «التقرير»، وفيلم

بيزائي «البقرة»، كما أنتجت فيلم هاريتاش «المقدس» The Divine One، وفيلم محمد رضا أسلاني «Wind and Chest»، و اتفق على إنتاج فيلم عنوانه «صحراء التتار». وأنجزنا فيلماً مع أورسن ويلز ، وانهمكنا في تصوير آخر أفلامه «الجانب الآخر للزمن». لقد أعطونا ٧٥ ميلون تومان في الحقيقة، وكان ذلك أضخم مبلغ من المال يخصص للسينما الإيرانية.

ح. د.: ليس قصدي إصدار أي حكم، بل محاولة استيعاب سياق مثل هذا المشروع. هل أقمت في باريس أم طهران؟

ب. ف.: كان مقرّنا في طهران. وكانت أقوى عواطفي هي كراهية تلقي الأوامر من أي شركة أجنبية تتعلق بالعمل، وكان من شروطي هو أن تتخذ القرارات في إيران، وأن تُعمل الأفلام حيث يُفترض أن تُعمل.

ح. د.: مالذي حملك على ترك العمل؟

ب. ف.: عندما أعطونا ٧٥ مليون تومان للسينما الإيرانية، قرر د. بوشهري ومجموعته استخدام المال لتمويل إنتاج فيلم مشترك مع أميركا يدعى «القوافل». لم يعجبني المخطوط.

ح. د.: من كتبه؟

ب. ف.: نسيت، غير أنه كان مخطوطاً سيئاً. وكان من المفترض في البداية أن يكون المخرج سيدني بولاك ولكنه تخلّى عن العمل، فاستأجروا المخرج الذي عمل تتمة «هاري القذر». عارضت المشروع بالكلية، وحين تلقيت الأمر بالعمل، قلت: إن ذلك ليس مما اتفقنا عليه. ولذلك تركتهم. وبعد ذلك استُدعيت من السافاك مرتين، وضُربت. فانظر كيف كانت البلاد تُدار.

ح. د.: لأنك رفضت أمراً من -

ب. ف.: صدر الأمر من الأميرة أشرف. ولقد قلت: إنني لا أتلقى أوامر منها. ولهذا عوقبت بالفعل. كان بوشهري يقضي عشرة أيام في إيران، وأربعين يومًا خارجها. ولما عاد ذات مرة، أخبرته بما حدث، وأُوقفت الشركة بعد ذلك.

في بدء الثورة

ح. د.: متى كتبت مخطوط «الليل لا ينتهي أبدًا»؟

ب. ف.: أنا لم أكتبه، بل كتبتُ القصة الأصلية، وهي تقع في سبع صفحات، وعنوانها «مفقود» Wanti ng. ومنها كُتب مخطوط الفيلم الذي أخرجه صيّاد Sayyad، وأصبح أكثر الأفلام جمعًا للمال. فالبطاقة التي كان ثمنها أنذاك ثلاثة تومانات أو أربعة تكلف الآن ٨٠٠ تومان، وهذا يعني أن الفيلم قد جنى أعلى الأرباح في تاريخ السينما الإيرانية. وذلك منحنا مهلة للقيام بأعمال أخرى. وجدت من يموّل فيلم «ظلال الريح الطويلة» الذي استند أيضًا إلى قصة كتبها غولشيري، وفي عام ١٩٧٨ صورنا الفيلم.

ح. د.: نحن الآن في غمرة الجيشان الثوري في عام ١٩٧٨.

ب. ف.: أجل. شرعنا في بعض التحركات.

ح. د.: تمامًا. أين صورت الفيلم؟

ب. ف.: في قرية قرب ناتانز تدعى هنجان.

ح. د.: وعملت ثانية مع غولشيري على وضع المخطوط؟

ب. ف.: نعم. والسبب هو أن القصة تقع في أربع صفحات، وقد عملنا مدة عامين تقريبًا حتى جعلناها خمسًا وعشرين صفحة، وكتبت في ذلك كامل مخطوط الفيلم؟

ح. د.: متى أنجزت الفيلم؟

ب. ف.: أنهينا الفيلم، وبينما كنا نعدّ النسخة الأخيرة منه، عملنا منه فيلمًا قصيراً للدعاية. وحين أرسلناه للحصول على إذن، احتجزوه. وحُظر الفيلم بناء على المشاهد المجتزأة منه للدعاية. ولم يبق لدينا إلا نسخة سالبة مطابقة للأصل. ولا تزال تلك النسخة عند أحد الأصدقاء في إيران بعد مرور عشرين سنة. ولكن كنا في ذلك الوقت ندخل مرحلة كانت تُغلق فيها جميع دور السينما.

ح. د.: أو تُحرق مثل سينما ركس في عبدان.

ب. ف.: تمامًا. غير أن الفيلم حُظر رسميًا من نظام الشاه قبل أن تبدأ الثورة في الواقع، وبعد سنة ونصف السنة من الثورة، أُجيز عرضه، ونال رتبة رفيعة في مقياس التصنيف. عرضناه في ثلاث صالات، ولكن بعد ثلاثة أيام، استدعيت ذات صباح من الصالة -

ح. د.: كان ذلك في عام ١٩٧٩.

ب. ف.: بل في عام ١٩٨٠. وقالوا لي: إن لجنة توقّي الآثام قد حظرت الفيلم. ولذلك ذهبت إلى اللجنة -

ح. د.: كانت الثورة قد انتصرت آنذاك وتولى الخميني السلطة.

ب. ف.: نعم. جرى استجوابي خلال تسع ساعات. تسع ساعات. وكان المستجوب شابًا متدينًا عنده فكرة عامة عن الأفلام، أو كانت تستهويه - لا أعرف. في البداية اتهمني بحرق أربع عشرة فزّاعة في مشهد واحد، واعتبر ذلك حرقًا مجازيًا لأربعة عشر وليًا. أُخذت على حين غرة حقًا، لأنني ظننت أنه، قد يكون هناك أربع عشرة في اللقطة التي استخدمناها، مع أن التذكر كان صعبًا. ومع ذلك قلت: لا. هذا غير صحيح. وكان في مكتبهم آلة عرض، فطلبت أن ينظروا إلى المشهد.

ح. د.: جرى ذلك في غرفة الاستجواب؟

ب. ف.: أجل. وساعدت الرجل على وضع الفيلم في آلة العرض ليشاهدوه. بدأنا من أعلى تلك اللقطة، وأخذت أعدّ الفزاعات، فكان مجموعها ست عشرة فزاعة، لم يعدوا الاثنتين الأوليين لأن الكاميرا كانت سريعة الحركة. ولما تبين للمستجوب أن الفزاعات ست عشرة، اتهمني بإضافة اثنتين وهو ينظر، فقلت: «كيف يمكنني أن أفعل ذلك». كان لا يعرف شيئًا عن الأفلام. ولكن شيئًا هزني في الحقيقة هو قوله: إن كل أفلامي ضد الدين»، عندما أشار إلى «الأمير احتجاب». ولما سألته: كيف يمكن أن يقول ذلك. قال: إنني قد صورت حفلاً دينيًا تصويراً متوازيًا مع استمناء مومس. وعلمت أن عبارة «التصوير المتوازي» ليست من مفردات رجل الدين. علمت أنه. . .

ح. د.: استخدم تلك العبارة تمامًا.

ب. ف.: نعم. وعلمت أن أحداً من مؤسسة السينما كان يزوده بالمعلومات، وفي تلك اللحظة ساورني القلق بالفعل، لأنني أستطيع تدبر الأمر مع رجل دين، أما إذا تدخل أحد من العاملين في حقل السينما، وساعد على لفت النظر إلى المواطن المعرضة للنقد، فإني سألقى منه متاعب. وقررت آنذاك وهناك أن أغادر إيران. وقلت في نفسي: لقد حُظر الفيلم، فلا بأس في ذلك. لا أستطيع أن أدافع عنه بعد الآن. كان الصراع الثقافي يزداد تعقيداً، وأنا لا أستطيع أن أبدد وقتي. ولكن ما علمته جعلني في وضع مالي جيد. ولما رأيت بداية الثورة، وحركة الأشياء البالغة السرعة، سافرت إلى باريس، وأحضرت أربعة أفلام لتوزيعها في إيران، وهي الأفلام التي كانت محظورة في إيران آنذاك: «زد، حالة حصار» و «معركة الجزائر» وفيلم وثائقي عن تشيللي.

ح. د.: جرى هذا في عام ١٩٨٠.

ب. ف. : نعم في عام ١٩٨٠ ، ثم غادرت زوجتي وثلاثة أولاد يوم الأحد التالي. وقد تركت جميع الأفلام التي لم توزع مثل «توقف المسيح في إبولي»، وأفلام أخرى كثيرة كانت عندي إضافة إلي ما عند اثنين من شركائي في إيران. ولم أنظر إلى الوراء قط.

ح. د. : كم أقمت في باريس، وماذا فعلت؟

ب. ف. : سبعة أشهر. قصدت مكتبة السفارة الكندية، وبدأت أبحث عن عمل في كندا. كان والدي يقطن في فانكوفر Vancouver ، لذلك أملت في الحصول على فيزا كندية. وفي ذلك الوقت قدمت اقتراحًا للبدء في مهرجان لأفلام الأطفال في فانكوفر.

ح. د. : كم بقيت في فانكوفر؟

ب. ف. : بقيت سنتين تقريبًا. إلى جانب إقامة مهرجان الأفلام، أنشأت أيضًا شركة لتوزيع الأفلام، إذ التقيت رجلين دفع كل منهما ٥٠,٠٠٠ دولار. وفي عام ١٩٨١ ، ذهبت إلى مهرجان كان. اشتريت فيلم أندريه فايدا Andrej Wajda «الرجل الحديدي» بمئة ألف دولار للولايات المتحدة وكندا قبل أربعة أيام من فوزه بالجائزة الكبرى في المهرجان. كان الفيلم مطلوبًا والذين رغبوا في شرائه قيل لهم: إن شخصًا في فانكوفر قد اشتراه. وبعد خمسة وعشرين يومًا، بعت الحقوق لشركة يورو كلاسيكس Euro Classics مقابل ١٥٧,٠٠٠ دولار. وبسبب هذا النجاح، وجدنا بعض المستثمرين في تورنتو دفعوا أربعة ملايين ونصف المليون دولار بغية إنشاء شركة أكبر، وكانت هذه الشركة أول شركة كندية لها مكاتب توزيع في نيويورك. وهكذا أُسست شركة في نورنتو تدعى سبكترا فيلم Spectra Film. كان مكتبنا هنا في نيويورك يقع في شارع ٣٤ بين الجادة الخامسة والجادة السادسة أمام إمباير ستيت بلدنغ Empire State Building. كنت أقضي عادة ثلاثة أيام في نيويورك وأربعة أيام في تورنتو. ووزعت أفلام مخرجين مثل فرانسوا تروفو، وآلن ريني، وبللي أوغست، وكثيرين غيرهم.

ح. د.: أما تزال تلك الشركة قائمة؟

ب. ف.: لا. تلقيت مكالمة من إيران أخبرتني أن أمي كانت مريضة جداً -

ح. د.: متى كان ذلك؟

ب. ف.: في عام ١٩٨٥. عدت إلى إيران ظاناً أنني لن أبقى أكثر من أسبوع. طلبت من أخوتي أن يتأكدوا إن كنت على قائمة الممنوعين من مغادرة إيران أم لا، فأخبروني بأنني لست ممنوعاً من ذلك. ولكن حين أردت مغادرة البلاد، أعلمتني السلطات بأنني لا أستطيع ذلك، ولكن والسبب هو «ظلال الريح الطويلة». والفيلم أنتجتهُ بالاشتراك مع وزارة الثقافة والتلفاز، وأرادوا أن يراجعوا كل هذه الأشياء، لأنني كنت منتج الفيلم أيضاً. كان ذلك سوء فهم كله، وانجلاء سوء الفهم هذا استغرق شهرين ونصف الشهر. ولما عدت إلى كندا، كان المستثمرون في تورنتو قد قطعوا الأمل في عودتي، لذلك أجروا بعض التغييرات في الشركة. حزنت عندما رأيت ما فعلوا. قاضيتهم، ثم فضضنا الخلاف بالتراضي. وفي ذلك الوقت تولّت إدارة أديون Odeon مؤسسة سينبلكس Cine-plex الصغيرة التي كانت توزع أفلامنا. وبما أنني الكندي الوحيد الذي كانوا يعرفونه صاحب خبرة بالأعمال في الولايات المتحدة، طلبوا مني الذهاب إلى لوس أنجلس لتأسيس شركة إنتاج وتوزيع. وهكذا أنشأت أنا وجويل مايكلز Joel Mi-chaels شركة سينبلكس أوديون في لوس أنجلس. وأنتجنا «معرض الوحوش الزجاجي» مع بول نيومان، و «Talk Radio» مع أوليفر ستون، و«السيدة سوزاتزكا» Madame Sousatzka مع جون شليزنغر، و«الإغواء الأخير للمسيح» مع مارتن سكورسيس، و «السيد بريدج وزوجته» للمخرج جيمز آيفوري، و «آل جريفترز» للمخرج ستيفن فريرز، و «المتبختر» Prancer للمخرج جون هانوك.

ح. د.: هل انتقلت أسرتك معك إلى لوس أنجلس؟

ب. ف.: نعم، في عام ١٩٨٥. ثم حاول جارث Garth أن يتملك الشركة.

ح. د.: هل كان لك أسهم في الشركة؟

ب. ف.: كنت أملك ما تجيزه لي حقوقي كأحد النواب الأربعة لرئيس الشركة. ولم يستطع جارث أن يجمع كل المال، لذلك عندما اضطر إلى الانسحاب، اضطررنا نحن الذين كنا قسماً من فريقه إلى الانسحاب أيضاً. ولكن حساباتنا صُفيت تصفية متسامحة جداً، فاستطعت أن أنشئ شركة تدعى The Open City Entervtainment. كنت في منتصف إنتاج فيلم عنوانه «ليولا» Liola مع جين كلود لوزان Jean - Claude Luzan عندما استدعاني والدي. أصيب أخي الأصغر الذي كان يدير المصنع في إيران بنوبة قلبية، وسألني إن كان يمكنني أن أتسافر وأقدم المساعدة.

ح. د.: هل كان والدك مقيماً في كندا؟

ب. ف.: كان آنذاك مقيماً في لوس أنجلس. وبما أنها كانت المرة الأولى التي يطلب فيها أبي مني شيئاً، ولأنني الابن الوحيد الذي لم يعمل قط في مصنع النسيج، لم أستطع في الحقيقة أن أرفض. تركت الفيلم لشركائي في الإنتاج، وصفيت حساباتي، ثم عدت إلى إيران وأنا أحسب أن مرض أخي سيقتضي مني البقاء في إيران أكثر من سنة.

ح. د.: هل اصطحبت أسرتك معك؟

ب. ف.: لا. كان ولداي قد بدأا الدراسة في الكلية. جاءت معي زوجتي، وابنتي الذي كانت تشتغل. ولكن حدث أمران -

ح. د.: هل كان مقر الشركة في إيران؟

ب. ف.: كان مقرها في إيران، وأوضاعها المالية سيئة للغاية. ازداد تورطي في عمل الشركة. ومع أن أخي عاد إلى العمل، فإنه لم يكن يداوم عليه إلا أربع أو خمس ساعات في اليوم، وأصبحت أنا بالتالي مهندس الشركة المدني. وحتى أبقى سليم العقل، قدمت بعد نحو سبعة أشهر إلى وزارة الثقافة أول مخطوط لي لأرى

إن كانوا سيسمحون لي بالعمل، إذ أنه لم يخطر لي أنه بالإمكان الجمع بين تجارة النسيج والسعادة. ولكنني واجهت عائقين، الأول هو شهرتي ونجاحي قبل الثورة، وثانيهما هو اعتباري معادياً للثورة منذ غادرت البلاد. كانوا في تلك الدائرة من وزارة الثقافة يعارضون عملي معارضة شديدة.

ح. د.: من كان المسؤولون في تلك الدائرة؟

ب. ف.: عدة أشخاص معظمهم من الحرس الثوري.

ح. د.: ولكن بعضهم كان متعاطفاً، أليس كذلك؟

ب. ف.: كان بعضهم متعاطفاً، ولكن كلما أردت عمل فيلم، اقترحوا عليّ إنتاج الأفلام بدلاً من ذلك. قالوا: إن أفضل سبيل للعودة إلى السينما هو أن أعود منتجاً. ورفضت ذلك رفضاً قاطعاً. كنت أرغب في العودة إلى الإخراج، العمل الوحيد الذي يمنحني الفرح. وأعتقد أنهم أرادوا أن يجعلوا مني مثالاً على تحدّيهم. واقترحوا بعد ذلك أن أبيع أفلاماً إيرانية في الأسواق الأجنبية، فقلت لهم: هذه عودة إلى ما كنت أعمل، أي بيع أفلام أوليفر ستوت، وجون شليزنغر، ورفضت ذلك أيضاً. وهكذا تحول هذا التجاذب إلى معركة سنوية. كنت أقدم المخطوط، وبعد ثمانية أو تسعة أشهر، كانوا يستدعونني إلى لقاء، أو إلى غير لقاء. كانوا يبلغونني أن المخطوط لم يوافق عليه، دون أن يقدموا أي تعليل. لقد نالت مخطوطاتي إعجاب بهشتي في الحقيقة، وكان مسؤولاً عن مؤسسة الفارابي، ونالت أيضاً إعجاب الوزير لارجاني Larijani - مدير دائرة التلفاز الآن - غير أن موظفيهما قد رفضوها. أدركت لعبتهم. أظن أن أكثر العاملين في الفنون في إيران تصيبهم نوبات اكتئاب. وأنا نلت نصيبي من ذلك، وأشكر لله نعمة العمل. فأنا أعتقد أن تجارة النسيج قد حمتني من الجنون، لأن مشكلات كثيرة واجهتنا في المصانع بحيث أنني كنت أعمل فيها تسع ساعات يومياً.

ح. د.: بعد عام ١٩٨٩، عندما عدت إلى إيران، كانت السينما الإيرانية تكتسب قوة دافعة. كياروستامي، مخملباف، بني - اعتماد، بيزائي، وغيرهم. هل كنت على صلة بهم؟

ب. ف.: بالطبع كنت على صلة بهم. كان كياروستامي صديقي منذ فيلم «التقرير»، وكذلك كان بيزائي، ولكن لم نكن نلتقي كما كنا من قبل. وكنت عادة ألعب التنس مع مهرجوي. وبدأت أدرّس في الجامعة أيضًا.

ح. د.: متى بدأت ذلك؟

ب. ف.: أظن في عام ١٩٩٢. درّست نحو أربع سنوات في جامعة الفنون، قسم السينما.

ح. د.: لم يعترضوا على تدريسك؟

ب. ف.: لا.

نشأة جيل جديد من المخرجين

ح. د.: كيف تصف موقفك حيال المخرجين الناشئين في إيران آنذاك؟

ب. ف.: قمت بجولة لعرض ستة عشر فيلمًا إيرانيًا، وكانت بداية الجولة في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلس. كان شرطي الوحيد أن أختار الأفلام بنفسي، وتشددت لاحتقاب أفلام بيزائي في هذه الرحلة، إضافة إلى أفلام أمير نادري الذي كان قد غادر إيران. وهكذا كنت أعرف معظم المخرجين، وكانوا يعرفونني، بما أنني كنت أعمل منتجًا للأفلام. أنا من أولئك الناس الذين لم ينضموا إلى أي جماعة. فلقد عملت مع الجميع، وشجعت الشباب. ومن بين الجيل الجديد كان مخملباف الشخص الوحيد المثير. أذكر لقائي مع بهشتي، وكنت وقتئذٍ قد شاهدت فيلم مخملباف «البائع المتجول». سألني بهشتي عن رأيي في الفيلم، فقلت: «هذا السكين الذي شحذته لحناجرنا قد أصبح ذا حدين» لم يعجبه قولي، ولكن الأيام

أثبتت صحته. إن مخملباف رجل موهوب جداً، ولما أدرك أن ما قالوه طيلة تلك الأعوام عن العالم الخارجي كذب بحت، أخذ في الواقع ينظر إلى مصيره نظرة أخرى. ولم تلبث هذه الحركة أن بدأت بالفعل حتى كان في إيران أمران مهمان ينبغي النظر فيهما. الأول هو أن مؤسسة الفارابي التي أنشئت لدعم أفلامنا في المهرجانات الدولية قد أسهمت إسهاماً عظيماً في نجاحها داخل إيران أيضاً. وفجأة أدرك الجمهور أن الأفلام الإيرانية تحظى بالإعجاب في كل مكان، وهذا كان أمراً جيداً. كان الدعم الحكومي مهم جداً. والأمر الثاني هو أن حظر الأفلام الأجنبية جلب جمهوراً جديداً للسينما الإيرانية. فقبل الثورة كان الجمهور يشاهد الأفلام الأميركية والفرنسية فقط، وكان يحتقر السينما الإيرانية، ويراها أدنى مستوىً، لأن ذلك الجمهور كان من الطبقة العليا، وأفضل تعليماً، ونحو ذلك. وفيما بعد أرغم على مشاهدة الأفلام الإيرانية، لأنها الوحيدة المتاحة، كما فاجأه نجاح تلك الأفلام خارج البلاد. وعلى هذا فإن للأفلام الإيرانية جمهوراً لم يكن لها من قبل - قبل الثورة، لم تخرج الأفلام الإيرانية من شارع شاه رضا في مركز طهران، لأن جميع دور السينما في الأطراف كانت في أيدي الشركات الأميركية. إن كل ذلك قد ساعدنا، ولدينا الآن جيل جديد حقاً من المخرجين مثل سميره مخملباف وبهمان قوبادي Qobadi. وإذا كانت السينما الإيرانية ذات بنية متفردة، فذلك يرجع إلى أن لدينا ثلاثة أجيال من صانعي الأفلام يعملون بنجاح جنباً إلى جنب.

ح.د.: سنأتي على ذكر الجيل الأصغر. ولكن كنت تعدّ أسباب هذه النهضة في السينما الإيرانية. إن حظر الأفلام الأجنبية كان عاملاً حاسماً، كما قلت، ولكن ليس صحيحاً أن الطبقة الوسطى كانت تجتنب الأفلام الإيرانية وتزدريها، لأن أشهر المخرجين الإيرانيين كانوا عماد الثقافة الرفيعة في نظر البرجوازية. نحن بالطبع نتحدث عن شباب هذه الطبقة. وأنت تتذكر بالتأكيد هتافات الابتهاج أثناء مهرجان الأفلام في طهران. إن أفضل مخرجينا، بدءاً من منتصف التسعينات، هم في الحقيقة أبطال الثقافية الرفيعة.

ب. ف.: صحيح. ولكن نحن نتحدث عن الجمهور العام، والأفلام التي لم تكن توزع على نطاق واسع حتى قبل الثورة. إن فيلم «Mina Cycle» ما أُجيز عرضه قط قبل الثورة - إن أفلامنا كانت تعرض على جمهور محدود دائماً في إيران حتى قبل الثورة.

ح. د.: ولكن ألا ترى أن الأمور لم تتغير بالنسبة إلى فيلم مثل «طعم الكرز»، مثلاً، وهو فيلم لم يكن ناجحًا كالأفلام التجارية التي كانت تصنع داخل إيران؟

ب. ف.: بلى. هذا صحيح. فلأن الوضع الاجتماعي كان مشحونًا للغاية، ويتعرض إلي ضغط العوامل الاقتصادية، اعتبر معظم الجمهور الأفلام تسلية خالصة ليس غير. وبما أن ٦٥ بالمئة من سكان البلاد تحت سن الخامسة والعشرين، فإن هؤلاء قد رغبوا في رؤية حيواتهم منعكسة على الشاشة، وليس حيوات جيلنا. ولقد دُهشت في مهرجان الأفلام عندما أبدوا الكثير من الاهتمام بفيلمي الأخير «رائحة الكافور، شذا الياسمين». كما أن عندنا جيلاً جديداً من خريجي الجامعات، وفي كل عام يدخل سوق العمل ملايين الطلاب الذين أنهوا المرحلة الثانوية.

ح. د.: كان العدد في العام الماضي ٣٠٠٠,٠٠٠.

ب. ف.: نعم. لذلك فإن ما يحدث هو أنهم يدفعون الصناعة في ذلك الاتجاه. فالمنتجون المعروفون لا يريدون إلا ما يخصّ الشباب، وفي الوقت ذاته، فإن فيلمًا من مثل «طعم الكرز» كانت حصيلته في شباك التذاكر ٣٠ مليون تومان. وهو ليس بالمبلغ الكبير في إيران الآن، ولكنه يعني مع ذلك أن الكثير من الناس كانوا تواقين إلى مشاهدة هذا الفيلم. وبما أنه من النوع الذي يمكن أن تفهمه، ويمكن أن لا تفهمه، فإن الكلام لا يمكن أن ينفعه. وأنا أقول دائماً لكياروستامي: «إنك تفعل كل ما يجعل المتفرجين يخرجون من الصالة، غير أن نبوغك يكمن في أنهم لايفعلون ذلك».

ح. د.: أنا لا أحاول التقليل من شأن التغيرات الاجتماعية والسكانية التي تذكرها. فما قلته عنها صحيح كل الصحة، فهي ذات أثر مؤكد على ما يحصل للسينما الإيرانية. غير أني أود أن أعرف إن كنت تلاحظ من موقعك في مركز السينما الإيرانية قبل الثورة شيئًا مختلفًا في الأفلام الجديدة من الناحية الجمالية، أو من الناحية المتعلقة بالخطة والموضوع. هل تتغير ثقافتنا السينمائية في رأيك؟ هناك، مثلاً، استخدام الممثلين غير المحترفين، والذين ابتدأ مؤخراً. لقد كان ذلك أمراً بالغ الأهمية بالنسبة إلى كياروستامي، أما أهم المخرجين في فترة ما قبل الثورة، فقد كانوا يختارون دائمًا ممثلين محترفين. والآن نرى أن المخرجين الكبار من مثل كياروستامي ومخملباف وبناهي Panahi لا يستخدمون ممثلين محترفين.

ب. ف.: حين يصبح مخرج مثل كياروستامي مشهوراً في العالم، فمن طبيعة الأمور أن يحاول مخرجون آخرون اقتفاء أثره. وهذا الأمر ينطبق على نباهي و قوبادي Qobadi وغيرهما من الذين كانوا مساعديه. غير أن مخملباف تبعهم أيضًا. لذلك فأنا أعتقد أن نجاح كياروستامي قد أثّر فعلاً في الأفلام التي تصنعها سميره مخملباف الآن أيضًا، إضافة إلى شباب آخرين، وذلك في عدم خشيتهم من استخدام ممثلين غير محترفين.

ب. ف.: أجل. أنا أفهم ذلك. ولكن إذا ألقيت نظرة على أعمال كياروستامي من «الخبز والزقاق» إلى «الريح ستحملنا بعيداً» The Wind Will Carry Us Away وجدت اتساقًا بين هذه الأعمال.

ب. ف.: إنه الوحيد الذي لم يتغير.

ح. د.: صحيح تمامًا أن شهرته وأهميته كان لهما تأثير حاسم في صانعي الأفلام المعاصرين. وهذا مفهوم تمامًا. ولكن هل تشعر أن عناصر أخرى أخذت تتضح غير تأثير كياروستامي الظاهر وربما المحتوم؟ هل للثورة والحرب، وأي عوامل أخرى مشابهة تأثير في طبيعة السينما الإيرانية اليوم يجعلها مغايرة نوعيًا عن سينما جيلك؟ ثمة نضوج مبكر في هذا الجيل الذي ولد للثورة وترعرع خلال الحرب الفظيعة.



أصبح استخدام الممثلين غير المحترفين سمة مميزة للسينما بعد الثورة. ومع ذلك فإن فرمنارا يثبت أنه يستطيع مع الممثل المحترف أن يصنع السحر - رويا نونا هالي في فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين».

ب. ف.: أظن أن الرقابة والقوانين قد أرغمت الجميع على البحث عن طرائق جديدة لتقديم أفكارهم. قال أوسكار وايلد أن الرقباء ضروريون لأنه لولاهم لقال الناس ما يفكرون فيه، وعندئذ أين سنكون نحن؟ وحين تقارن سينمانا بالسينما في أوروبا الشرقية قبل انهيار جدار برلين، نرى أن الكثير من الأشياء المثيرة تخرج من هناك، حيث كان يوجد رقيب صارم. ولقد أجبرتنا الظروف هنا على النظر إلى هذه السينما نظرة جديدة، فحُذف الجنس والعنف. عليك أن تعود إلى القصص الإنسانية الأساسية التي هي مقومات الواقعية الجديدة في إيطاليا. والآن نحن نستخدمها بمعنى آخر، مع أنهم استخدموا الممثلين غير المحترفين أيضاً.

ح. د.: صحيح.

ب. ف.: لقد بقيت إيران مجتمعاً مقيداً أكثر من إيطاليا. لذلك فإن بعض مخرجينا يفقدون الصلة بالجمهور في الداخل، في الوقت الذي يحاولون فيه الوصول إلى الجمهور في الخارج، ويرجع ذلك على وجه مخصوص إلى نجاحهم خارج إيران، والمال الذي يمكن أن يجمعوه من التوزيع الخارجي.

ح. د.: وماذا عن أحدث أعمالك؟

ب. ف.: إن آخر مخطوط قدمته إلى الوزارة عنوانه «أنا أكره كياروستامي».

ح. د.: سمعت به. هل كتبته أنت؟

ب. ف.: نعم. والمقصود بالعنوان تضليل الرقيب أكثر من أي شيء آخر، مع أن في الفيلم شخصية لها أراء متطرفة في الأفلام التي ينبغي أن نشاهدها. إن حدث الفيلم كله يجري في مشفى للأمراض العقلية، على أن ذلك لا يتضح حتى نهاية الفيلم.

ح. د.: أين صار ذلك المخطوط؟

ب. ف.: أردنا أن نصوّره. واعتقدت أنني سأتمكن من ذلك بعد انتخاب خاتمي، غير أنهم رفضوه لأنه سياسي أكثر من اللازم.

ح. د.: ولكنهم كفوا عن طلب تقديم المخطوطات إلى الرقابة.

ب. ف.: أدري. ولكن مع ذلك فإن الفيلم سياسي إلى حد بعيد، وذلك لأنك تدرك في نهاية الفيلم أن مشفى الأمراض العقلية أو سجنك، هو البلد الذي تعيش فيه.

«رائحة الكافور، شذا الياسمين»

ح. د.: ولكن قبل أن نتحدث عما نأمل أن يكون عملك القادم، دعنا نرجع إلى ما حملك على إخراج فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين».

ب. ف.: بعد رفض ذلك المخطوط، خرجت عن طوري، وأصابتني حالة اكتئاب شديدة، وظننت أنهم لن يسمحوا لي بإخراج أفلام في إيران.

ح. د.: هل زرت الولايات المتحدة بعد عودتك إلى إيران عام١٩٨٩؟

ب. ف.: كنت أزورها أحيانًا، وأمكث فيها عشرة أيام أو نحو ذلك.

ح. د.: ولكنك أقمت في إيران بالفعل منذ عام ١٩٨٩.

ب. ف.: نعم.

ح. د.: بعد غياب دام نحو عقد من الزمن.

ب. ف.: نعم. وبسبب تلك الكآبة كتبت المخطوط المختصر لفيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين»، والذي هو حول مخرج لا يُسمح له بالإخراج. المخرج يحضره الموت من علة في القلب، فيقرر أن يصنع فيلمًا عن جنازته باستخدام كاميرا فيديو لأن هذا لا يحتاج إلى إذن من وزارة الثقافة. وبالفعل أعطيته للوزارة على سبيل المزح. قدمته ذات صباح، واستدعوني في صباح اليوم التالي. كانت السرعة في الاستجابة لافتة للنظر. سألوني عما حال دون تقديمه قبل ذلك الوقت. قلت: لأنني لم أفكر فيه إلا بعد لقائنا في الأسبوع الفائت. وسألوني كيف يمكنني أن أنجز

المخطوطات على هذا النحو السريع. فقلت: «حسنًا، أنتم تعرفون أن الأشياء تواتيني في هذه السن على نحو أسرع من المعتاد.» ثم طلبوا مني أن أكتب المخطوط الكامل. ولم أصدق مع ذلك أنني سأحصل على إذن، غير أني كتبت المسوَّدة الأولى للمخطوط الكامل.

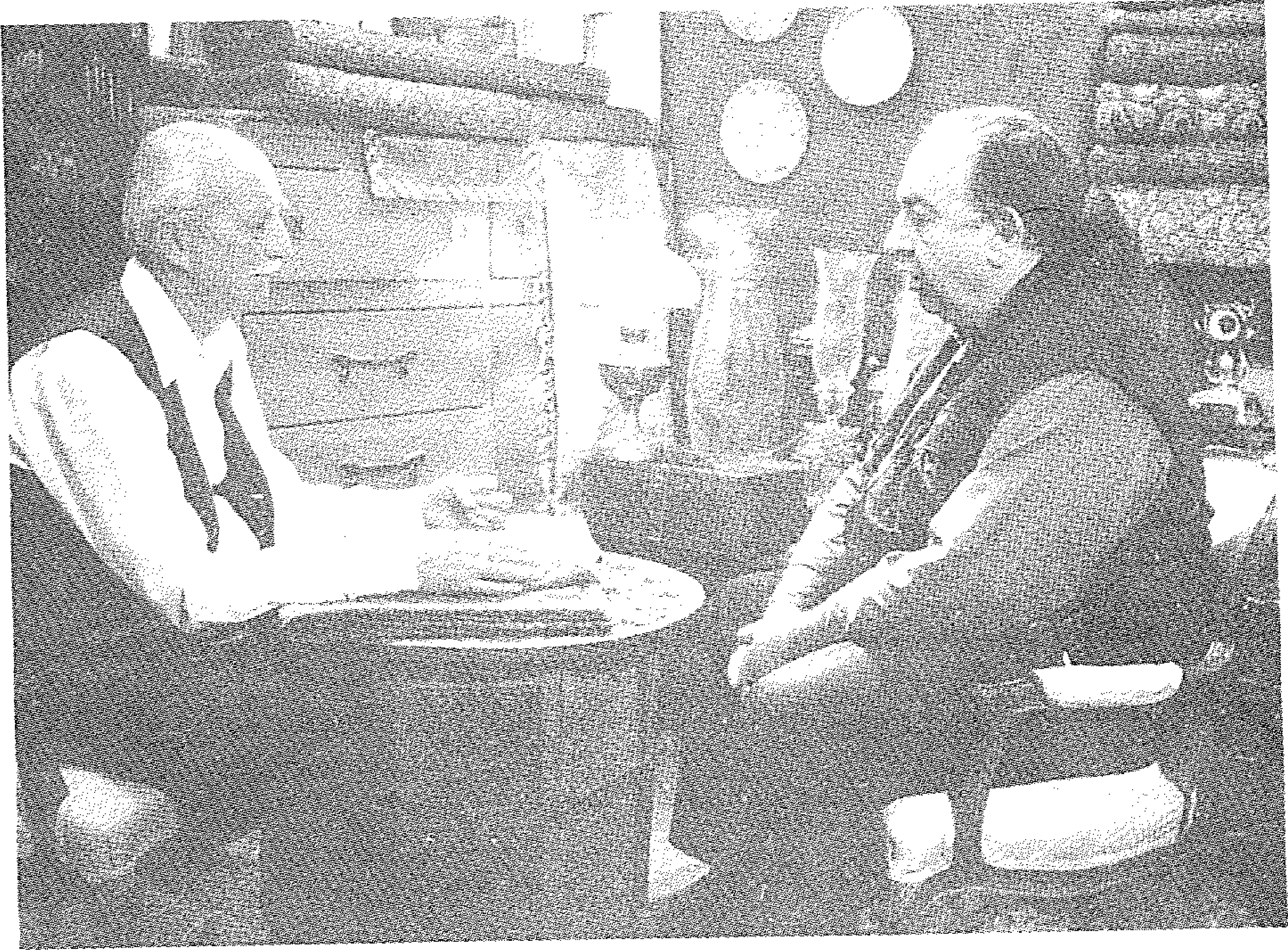
ح. د.: كان ذلك عام ١٩٩٨.

ب. ف.: نعم. وبما أنني كنت متيقنًا أنهم لن يوافقوا عليه، وكان «الأمير احتجاب» يعرض في متحف بروكلين، وكنت أعاني مشكلة صحية - كان يُغمى عليّ أحيانًا - تذرعت بالحاجة إلى فحص طبي لأجيء إلى نيويورك. بقيت هنا قرابة شهر. وفي أثناء ذلك هتف لي معاوني وأخبرني أني حصلت على إذن. عدت إلى إيران، ودرست المخطوط جيدًا، لأنه ترتب علينا آنذاك أن نصنع فيلمًا. وأعتقد أن المخطوط الذي استخدمته أثناء تصوير الفيلم مختلف نحو ٤٠٪ عن المخطوط الذي وافقوا عليه. ولكن بما أن الهيئة التي قرأت المخطوط الأصلي هي غير الهيئة التي شاهدت الفيلم المنجز، فما كان هناك أي مشكلة. لم أشعر بالرضا إلا بعد كتابة المسوَّدة الحادية عشرة.

ح. د.: هل يصور المخطوط مشاعرك في ذلك الوقت؟ هل كنت متوترًا من العودة إلى خلف الكاميرا بعد عقدين من الزمن تقريبًا؟

ب. ف.: طبعًا كنت متوترًا. أنا دائمًا متوتر جدًا إلى أن أرى المشاهد المظهَّرة في اليومين الأولين، ثم إنني أتأكد أنني لم أفقد القدرة على تصوير ما أريد على الشاشة.

ح. د.: ولكن هذا النوع من القلق إيجابي تمامًا. إنه قلق مثمر. إنّ ما أرمي إليه أمر مختلف قليلاً. لقد مرت عشرون سنة. أنت تعلم أن سميره مخملباف ذات السبعة عشر عامًا ما ضية في عمل فيلمها الثاني، وتفوز بالجوائز في كل أنحاء العالم. هناك على نحو ما فجوة من ثلاثة أجيال، وهناك شيء مختلف في بنية



إن بهمان فارجامي الذي يرتب أمر جنازته في «رائحة الكافور، شذا الياسمين» هو الشخصية التي تصبح الصورة الذاتية للمخرج نفسه بعد الموت، والتي تمعن النظر النقدي في الثقافة الإيرانية.

السينما الإيرانية. وفي غضون تلك الفترة كنت تمثّل صفوة جيل من المخرجين الذين بزّهم هذا الجيل الجديد. إن نضوجهم مبكر، وينالون جوائز كان جيلكم يصبوا إليها، ولم يحصل عليها قط. لذا فإن سؤالي ليس عن قلق المخرج الطبيعي، بل عن الملابسات الخاصة التي عدت فيها إلى وراء الكاميرا. هناك جيل جديد، أسلوب جديد في الإخراج، بيئة سياسية وثقافية جديدة - أكنت مدركًا لكل ذلك.

ب. ف.: لقد كنت دائمًا على ثقة من نفسي، ومما يمكن أن أنجز. لم يساورني شك في ذلك. أعني، إذا وجد الشك فأنت لا تستطيع في اعتقادي أن تستمر وتفعل شيئًا. وأنا أشعر أن عملي السينمائي مختلف عن أعمالهم من نواحٍ عديدة.

ح. د.: إنه مختلف كثيراً، وهذا هو قصدي على وجه الدقة.

ب. ف.: أنا أشاهد تلك الأفلام وأستمتع بها. أنا وعباس كياروستامي صديقان، ونحن نناقش جميع الأفلام التي يعملها، ولكنني لا أُطلعه على مخطوطاتي، لأننا نختلف في النظرة، ولأنه أصبح مشهوراً جداً بحيث أنني أشعر أحيانًا أن تعليقه على عملي قد يؤثر في حالتي الذهنية، وهذا هو سبب عدم إطلاعي إياه على عملي إلا بعد تصوير الفيلم وليس قبل ذلك، مع أننا نلتقي عدة مرات في الأسبوع. أنا واثق من نوع السينما التي أريد أن أكون جزءاً منها. أما السينما الجديدة في إيران، وأسلوب الجيل الأصغر في صناعة الأفلام، فلا أظن أنني سوف أتأثر بهما، لأن لديّ برنامجًا مغايراً ليس غير.

ح. د.: إن فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين» يظهر أنك لم تتأثر بهذه السينما، ولكنك جعلته فيلمًا انطوانيًا، وأدمجته في رؤياك الخاصة، ورؤيا جيلك. وهذا أمر لم يرغب بعض كبار المخرجين من جيلك أن يفعله، أو لم يكن قادراً على ذلك. أقول: «جعلته انطوائيًا»، وهذا مصطلح مخترع، لأن الفيلم يبدي كلفًا نقديًا ليس فقط بما حصل في السينما الإيرانية خلال العقدين السابقين، بل بالمجتمع الإيراني عمومًا أيضًا. إن المعلمين من مثل كياروستامي وبيزائي كانوا يصنعون نوعًا

من الأفلام، ويطورّون باطراد رؤاهم الخاصة. ومع ذلك فإن مخرجًا كبيرًا مثل بيزائي يبدو غافلاً عما حدث في السينما بعد الثورة، أو يبدو أنه لا يهتم به، أو ربما صرف النظر عنه تمامًا. وبالطبع فإن كياروستامي يشكل حالة استثنائية. والأمر نفسه ينطبق على بيزائي، إذ يواصل هو أيضًا صناعة النوع ذاته من الأفلام، ولكن مع تحول كبير في رؤياه السينمائية منذ وفاة سويدي. أما بالنسبة إليك، فيبدو لي أنك بعد عشرين سنة من الغياب، أو الخفاء، تعرض فيلمًا عميق التأسس في سينماك، عميق التجذر في ثقافة جيلك السينمائية، ومع ذلك وثيق الارتباط بما حدث خلال العشرين سنة السابقة. لذلك فإن هذا يستعيد المجد للسينما التي تتعرض للنسيان في أيامنا، علاوة على أنه فيلم معاصر جداً، وهو أمر مهم بالقدر ذاته.

ب.**ف**.: أجل. أنا أفهم ذلك. فأنت تلاحظ أنني حاولت أن يكون مختلفًا من حيث البنية عما عملته قبلاً، وهذا بالفعل أحب أن أنجزه في كل فيلم. والفيلم التالي سيكون مختلفًا أيضًا، لأنني لا أستطيع أن أصنع أفلامًا إلا على هذا النحو. ينبغي أن تكون متغايرة، مع أنني ألاحظ الآن عند مراجعة عدد من أفلامي أن هناك تماثلات فيها. تحدثت أنت عن بعضها. كما أنني ألاحظ أشياء أخرى، أو أشياء يشير إليها آخرون. وعلى كل حال فما كان يتعيّن عليّ بهذه القصة هو أولاً أن أصنع من أجزائها بنية تتيح لي أن أفضي بما في نفسي، أن أسبك في كل متماسك أشياء كثيرة لم تقل منذ سنين عديدة، وأقولها في فيلم واحد - كنت أتوق إلى التخلص منها - من المرارة كلها -

ح.**د**.: نوع من الرُقْية.

ب.**ف**.: أجل، تمامًا. رقية. كنت أرغب في طرد الأرواح الشريرة من روحي. لأن أحداً من العاملين في صناعة السينما لم يقل قط: «ولماذا لا تتركون هذا الرجل يعمل؟» إن واقعنا الذي نفتقر فيه إلى دعم الناس ووحدتهم كما في بدان

أخرى جعلني أشعر بالمرارة الشديدة. لقد كنت صديقًا للجميع، وكنت أقدم لهم العون كلما طلبوه مني. درّست في الجامعة، قرأت العديد من المخطوطات، ونقحتها، وانهمكت في أشياء أخرى تدخل في صناعة أفلام الجيل الجديد، لأنهم كانوا يأتون بعملهم، ويسألونني رأيي. أما أنا فقد كنت أصطدم بجدار كلما حاولت أن أصنع فيلمًا. وهذا كله قد حفّز الشروع في هذا المشروع - أتاح لي، كما تعلم، أن أبدي لهم ما يمكن أن أصنع . . . وأن الأشياء الجيدة كلها -

ح. د.: هل شعرت أنك مبرّأ ومنتصر حين قوبل فيلمك بالتصفيق وفاز بجائزة في مهرجان فجر السينمائي.

ب. ف.: الاستجابة لأفلامي تفاجئني دائمًا. وأنت تعلم أنني كنت في وضع حرج، إذ كنت الممثل الأول، وهذا لم يكن جزءًا من الخطة - كنت أعرف أن الكثيرين كانوا ينتظرون سقطتي في هذا الفيلم - لا لأنني أروي فيه قصتي الخاصة فقط، بل لأنني كنت نجم الفيلم، فأنا أظهر في اثنتين وأربعين سلسلة مشاهد متعاقبة من أصل ثلاث وأربعين.

ح. د.: ما الذي حملك على أداء الدور؟

ب. ف.: اخترتُ للدور عيدين أغداشلو Aydin Aghdashlu، الفنان المشهور. وقمنا بالتصوير التجريبي، وكان عظيمًا. ومضينا قُدُمًا على هذا الأساس، ووقعنا كل العقود، أنجزنا كل شيء. وقبل أسبوع من التصوير اتصل بي في الحادية عشرة وثلاثين دقيقة ليلاً، وقال: إنه لن يقوم بما اتفقنا عليه.

ح. د.: لماذا؟

ب. ف.: أظن أنه انسحب لأنه فنان مشهور، وكاتب، ولم يمثل في فيلم قط. كانت تعوزه الحماسة. وهكذا فقدت الممثل الرئيسي قبل أسبوع من التصوير.

ح. د.: كان فريق التصوير جاهزًا و-

ب. ف.: الجميع كانوا مستعدين. لذلك اختبرنا نحو ثمانية وعشرين أو تسعة وعشرين شخصاً في ذلك الأسبوع.

ح. د.: وماذا دار في خلدك في أثناء ذلك؟

ب. ف.: قال كياروستامي منذ اليوم الأول: «إذا لم تؤدِ الدور أنت، فلن يقتنع به أحد.»

ح. د.: وكان مصيباً.

ب. ف.: أجل. تبين لي أنه مصيب، غير أني أردت أن يؤدي الدور الرئيسي ممثل غير محترف. لم أرغب في أن يؤديه ممثل مشهور منسجم معه. لذلك اختبرنا كتاباً ورسامين وممثلين غير معروفين، غير أن الوقت داهمنا، واضطررت إلى عقد جلسة مع طبيبي كلاري Kalari ومساعدينا لاتخاذ قرار. لو بدأت به قبل عام لأرجأت إنتاجه ثمانية أشهر حتى أجد الشخص المطلوب للدور، ولكن بما أنني قضيت عشرين عاماً بلا عمل، والآن أُذن لي به، وبما أن الأمور سرعان ما تتغير، لم أجد خياراً آخر بالفعل. ولذلك قررنا أن أقوم أنا بالدور.

ح. د.: هل وجدت نفسك تُجري تغييرات في عاداتك الإخراجية لأنك وقفت أول مرة على جانبْي الكاميرا؟

ب. ف.: لا، لم أفعل ذلك. أوقات العمل طالت كثيراً ليس غير. أنا أتصور الفيلم على الدوام، ولا أدّون أي توجيه فعلي إلا حين نبلغ لقطة معينة، ولكنني أعرف ما أريد من الشمهد دائماً.

ح. د.: كم دام التصوير؟

ب. ف.: صورنا مدة سبعة وعشرين يوماً في شهر واحد.

ح. د.: وهل كنت ترى النسخ المظهَّرة بانتظام؟

ب. ف.: نعم. كل يومين تقريبًا.

ح. د.: وكنت ترتبها بنفسك؟

ب. ف.: لا، أنا أعمل مع غانجا في Ganjavi في كل أفلامي. وأرتبها في أثناء الإخراج في أغلب الأحوال، لأنني لا أصور شيئًا من زاويا عديدة مختلفة، ثم أقرر عند استخدام جهاز العرض. أنا أعرف ما أريد، أعرف سيماء الوجه التي أريد. لذلك فإن المركِّب الذي يعمل معي مهمته ميكانيكية أكثر منها تجميعية..

ح. د.: هل تصور بالتسلسل من الألف إلى الباء؟

ب. ف.: لا. أعني أننا نصور وفق البرنامج الذي يعطينا إياه مدير الإنتاج، والمبني على ما هو متيِّسر.

ح. د.: لقي فيلمك في إيران ترحيبًا عظيمًا، ونال جوائز عديدة.

ب. ف: نال جوائز أفضل مخرج، وأفضل سيناريو، وأفضل موسيقا، وأفضل ممثلة ثانوية.

ح. د: تكريمًا للمرأة ذات الطفل الميت.

ب. ف.: في السيارة. نعم.

ح. د.: أداء مذهل. هل فوجئت باستقبالها في المهرجانات الدولية؟

ب. ف.: جدًا. وكان هناك عدد غير قليل من ممثلي مهرجانات متنوعة في مهرجان فجر.

ح. د.: كان هناك ماركو مولر من لوكارنو وألبرتو باربيرا من البندقية، وكذلك محمد حجيجات Haghighat نيابة عن جيل جاكوب Gilles jacob.

ب. ف.: نعم. ولكنني عزمت على ألاّ أرسل الفيلم إلى مهرجان كان مهما يحدث.

ح . د . : لما عزمت على ذلك؟

ب . ف . : في السنة السابقة - في السنة التي قبلها - قُدم إلى مهرجان كان فيلم إيراني هو «قصص من كيش Stories From Kish»، وقال جاكوب: إذا حُذفت حلقة بيزائي، سأعرض الفيلم. لم يكن للمنتج حق أن يقبل الشرط، ولم يكن لجاكوب الحق أن يطلب هذا الحذف، لأنه عندما تقبل فيلمًا، فأنت تقبله جملةً. لا يسع صاحب معرض أن يطلب من فنان أن يرسم تفاحًا بدلاً من برتقال إذا أراد عرض لوحاته.

ح . د . : ولكنك تعرف أن جليز جاكوب يحذف من الأفلام، والكثير من المخرجين الكبار الذين نعرفهم أنا وأنت، ونحبهم، ونُعجب بهم، يستمعون إليه، ويحذفون أشياء من أفلامهم لكي تعرُض في كان.

ب . ف . : هذا صحيح. مخرجون عديدون يتعاونون معه على إجراء الحذف. أنت على حق. ولكن في هذه الحالة لا يملك المنتج حقوقًا فنية في هذا الفيلم. كتبت إلى جيلز جاكوب، وأخبرته أنه تعدّى حدود مسؤوليته كرئيس للمهرجان. قلت: «لقد عقدت اتفاقًا مع المنتج، وليس مع المخرج، بغية حذف ماتريد من الفيلم. لن أقدم إليك فيلمًا لي ما دمتَ مديراً للمهرجان.»

ح . د . : والآن لم يعد جاكوب مديراً.

ب . ف . : أعرف. ولكن الفيلم اختير للعرض الخاص Director's Fortnight.

ح . د . : أفهم ذلك.

ب . ف . : ومع ذلك لم أقدمه حتى الآن، لأن الناس في إيران يشاهدونه كجزء من مهرجان كان.

ح . د . : صحيح. وماذا عن البندقية. هل قدمت فيلمك لهم؟

ب. ف.: لم أقدمه إلى مهرجان البندقية لأن مدير المهرجان كان هناك. شاهد الفيلم، ولكنه شاهد أيضاً فيلم بناهي Panahi «الدائرة» في عرض خاص.

ح. د.: مفهوم.

ب. ف.: لم يقترح أن نقدمه إلى مهرجان البندقية. قدمناه فقط إلى مهرجان نيويورك السينمائي.

ح. د.: هل أرسلته رأساً إلى ريتشارد بينا Richard Peña؟

ب. ف.: أرسلته رأساً إلى ريتشارد. وقبله تورونتو. وكذلك فانكوفر. والسبب الوحيد للتأخير في الإعلان هو أن تورونتو أراد العرض العالمي الأول للفيلم، ورفضوا أن أذهب إلى مونتريال. قلت: إنني قد وعدت بذلك، وأن الفيلم داخل في منافسة هناك. ولكن لم نتسلم أي عروض. ولم نرسل الفيلم.

ح. د.: إنني أسهب في الكلام على هذا الأمر لأنك عشت في إيران في الأعوام العشرة الماضية. ومع احتفائنا وفرحنا بكل مخرج إيراني نال شهرة عالمية، نتساءل دائماً، نحن الذين يعرفون تاريخ السينما الإيرانية خلال العقود القليلة الماضية، عما يفعله بيزائي ومهرجوي ونادري، وفرمنارا. عندما تقرر أن لا تصنع فيلماً، أو أن لا يكون لديك فيلم، يكون الأمر مختلفاً. أما حين يصنع بيزائي أو مهرجوي فيلماً، ولا يعرض في الخارج، فإنه يبدو كالجانح في سيره إلى جانب واحد. أنت تعلم أن العالم لا يعرف إلا نصف القصة. السينما الإيرانية تجنح في سيرها إلى جانب واحد. هناك طبعاً مخرجون إيرانيون كبار أفلامهم تتصف بالمحلية المحدودة، ولا يمكن ترجمتها، ولذلك لا تعرض في الخارج. وأفلام إبراهيم حاتمي كيا Hatami Kia من مثل «من الكرخ حتى الراين» From Karhkeh To Rhein، أو «وكالة زجاج» Glass Agency مثال على ذلك. ولكن هذا لا يصح على أفلام مخرجين مثل مهرجوي أو بني - اعتماد أو بيزائي. ولشد ما تزعجني السلطة غير المقيدة التي يمارسها مدراء المهرجانات في تحديد السينما الإيرانية، أو أي

سينما وطنية أخرى، من خلال ما ينتقونه من أفلام. إن السينما الإيرانية في نظرهم هي كياروستامي. ونحن جميعًا نحب كياروستامي، ولكنه ليس إلا واحدًا من مخرجينا الكبار. ويصح الشيء ذاته على العلاقة بين السينما والفنون الأخرى. بعد عرض فيلم بناهي «الدائرة» يوم أمس سأل واحد من الجمهور عن العلاقة بين السينما الإيرانية والأدب الفارسي. في تلك اللحظة كنت أفكر فيك، أنت الموجود في الصالة، وأنت الذي عملت مباشرة مع كاتب كبير من كتاب الرواية الفارسية الحديثة. دَعَوْنا مؤخرًا إلى نيويورك خمسة أدباء بارزين هم محمود دولتبادي وسيبانلو Sepanlu وموجابي Mojabi ومندنيبور Mandanipoun ولاهيجي وكلهم يعملون في مؤسسات للنشر. طرحنا عليهم حالة في جمعية آسيا. كانت سوزان سونتاغ Susan Sontag على المنصة تشاركهم الإعجاب بالسينما الإيرانية، وتتساءل عن الأدب الفارسي الذي لا تعرف عنه شيئًا. وما أرمي إليه هو أن هناك روابط عضوية تجعل أي ثقافة متماسكة الأجزاء، إيرانيةً كانت أو غير إيرانية. إن العلاقة حاسمة فعلاً بينك وبين هو شانغ غولشيري، وبين مهرجوي وغلام حسين سعيدي، وبين كيميائي وصادق هدايات، وبين كياروستامي وسوهراب سيبهري، وغيرهم من المخرجين والمؤلفين القرناء. وما أثارني في فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين» هو أننا نلمح فيه كلية الثقافة الإيرانية في مظاهرها الأدبية والشعرية والبصرية والأدائية. وهذا ما يحمل الناس على التساؤل: إذا كانت السينما الإيرانية هي قمة جبل الجليد العائم، فأين هو ذلك الجبل وما هو؟ - وهذا يقود إلى سؤالي التالي الأكثر تحديدًا حول الفيلم ذاته. إن الكثيرين يرونه فيلمًا قاتمًا، تأملاً في الموت. أما أنا فلا أراه كذلك. إنه فيلم يدفّئ القلب، ويؤكّد الحياة. هل فاجأتك قراءات الآخرين للفيلم؟

ب. ف.: أنا أشعر على الدوام أن الموت سهل. الموت ليس مشكلة. الحياة هي المشكلة الكبرى بما فيها من صراعات علينا أن نواجهها. ولقد حافظت دومًا

على روح الدعابة في النظر إلى ما يحلّ بنا. أما فكرة الفيلم الحقيقية فقد انبثقت من فترة بالغة الإحباط والاكتئاب هي الفترة التي مُنعتُ فيها من العمل.

ح.د.: هل كنت ترتجل وأنت تصور، أم كنت تتابع مخطوطًا؟

ب.ف.: كنت في الواقع أرتجل بعض الأشيـاء. وأنا ميّال إلى أن يكون المخطوط كما أريد تمامًا. وهذه هي المرة الأولى التي اضطُررت فيها إلى العدول عن المخطوط، وذلك لأنني شعرت بالحاجة إلى إدخال أشياء في المخطوط أكثر مما تراه على الشاشة. صورت تلك الأجزاء، ثم حذفتها، لأنني رأيت أنها لا تلزمني. بدأت بالحذف في منتصف المشاهد، مؤْثرًا ذلك على أن يكون لديَّ بداية ووسط ونهاية، وعلى هذا فإننا في معظم المشاهد ندخل إلى الوسط الذي هو الجزء الأهم. وذلك شيء حدث بعد التصوير - حذفت تمامًا بعض الأشياء لأنها تبطئ الحركة. وما رغبت في التمكن من قوله، بقدر ما يتعلق الأمر بالبنية، هو أنني في الحقيقة أظهر ما يجري، ولا أسهب كثيرًا في أي شيء.

ح.د.: إن الشخصية الرئيسة، بهمان فرجامي، هي إحدى صور المثقف الإيراني المفعمة بالحيوية. وقبل فيلمك، لدينا تصوير آخر أيضًا للمثقف الإيراني في فيلم داريوش مهرجوي «شجرة الإجاص»، ولكنه يظهر في هذا التصوير متشائمًا ومنبوذًا بعد أن توالت إخفاقاته: الإخفاق الشخصي، والإخفاق السياسي، والإخفاق الفلسفي. إن الشخصية الرئيسة في فيلمك غير متشائمة، وغير منكسرة. ويرجع ذلك، كما نفهم من معرفته وثقافته قبل أي شيء آخر، إلى أن هذا المثقف قد تشكلت شخصيته قبل ثورة ١٩٧٩، إنه أعمق جذورًا بكثير. ونعرف من تذوقه شعر أحمد شاملو أنه يتماهى مع الشعر، ومن معرفته بكل من كافكا وإدغار ألن بو أنه يتذوق الأدب العالمي. وفي الوقت ذاته على طاولته معظم صحف الاتجاه الإصلاحي في فترة خاتمي. ويتماهى بالتالي مع الإصلاحيين، وأنت في الواقع تظهر خاتمي وهو يلقي كلمة. وإذًا فإن بهمان فارجامي هو مثقف

ماقبل الثورة، كما أنه المثقف الذي يتماهى مع الحركة الإصلاحية. وهذا يشكل تباينًا حادًا مع الكثير مما حدث خلال الربع الأخير من القرن العشرين للمثقفين العلمانيين الذين تماهوا مع ثورة ١٩٧٩، ثم أبعدوا عنها. وعلى هذا فإن بهمان فارجامي صورة إيجابية للمثقف الإيراني الذي عنده أمل، المثقف المشغول الذي يتابع الأخبار، المثقف الذي لم يهجر السياسة. إنه قلق على مصير الكتاب الإيرانيين، وقلق من القتل المتتابع للمثقفين العلمانيين. أود أن أعرف - وهذي هي الصلة التي تهمني، الصلة بين مثقفي ما قبل الثورة وما حدث بعدها - إن كنت ترى هذه الشخصية ذات التركيب المبدع تمثّل مثقفي مرحلة ما قبل الثورة، والذين كان لديهم آمال ومطامح في الثورة، ثم أُحبطت آمالهم ومطامحهم. لم تكن الثورة التي قامت هي ما كانوا ينشدونه، ومع ذلك فإن بطل فيلمك بدأ يضع الأمل في حركة الإصلاح، ولكن ليس على النحو الذي من شأنه أن يشوه سمعة الثقافة الفكرية التي سبقت الثورة، بل أن يستعيد كرامتها في الواقع. إلى أي درجة كنت تعي ذلك؟

ب. ف.: كنت أعي ذلك لأنني كنت وغولشيري صديقين حميمين إضافة إلى زمالة العمل. لقد كان حقًا مثالاً للمثقف الثوري الذي تأثر بالثورة وتماها فعلاً. ولما قامت الثورة، كافح ضد النظام القمعي، وفي الوقت ذاته، كرّس كل طاقته من أجل خلق شيء إيجابي من التغير الذي حدث بعد الثورة. وإذا خلقت أنا نموذج هذه الشخصية، فإن غولشيري قد كان دائمًا في أعماق ذاكرتي. هذا إنسان تطور مع الزمن. لم يبق رهين الماضي، بل ماشى الحركة بالفعل. إن كتابًا شبابًا من مثل مندانيبور، وكوروش أسدي Kourosh Asadi، ومونيرو رفانيبور Moniro Ravanipour كانوا يزورونه عادة، وكان يجالسهم ساعات طويلة مُصْغيًا إلى ماكتبوه، لأنه أراد أن يردّ ما اكتسبه من الثقافة إلى الجيل الجديد. وهذا ما كنت أشعر به أنا أيضًا على الدوام في علاقتي مع المخرجين والكتاب الشباب. إن

النموذج الذي يعيش في ذاكرتي هو غولشيري حقًا. ولقد خلقت هذه الشخصية لأنني مخرج، وهذه هي قصتي أيضًا. إنها قصةٌ شخصيةٌ، غير أنها توضح بالدليل أنك لن تكون صادقًا مع أحد حتى نفسك إذا لم تتحرك مع الزمن. إن بعض أصدقائنا من الكتاب وصانعي الأفلام ظلوا مرتهنين بالماضي، وانعزلوا عن التطورات الجديدة من موقف المعارضة لما يجري، تلك التطورات التي أجدها مثيرة جداً، مثَلي في ذلك مثل الجيل الأصغر. ذلك ما يستهويني. أنا لست متفائلاً بالفطرة. أنا أعمل أربع عشرة ساعة كل يوم. وأختلق دائمًا عملاً لي. إن المشاهد الأخيرة من «رائحة الكافور، شذا الياسمين» تقتبس من كافكا قوله: «عندما ترمي حجراً في الماء، لا تستطيع أن تتحكم في الأمواج.» وأنا أردت من بطل فيلمي أن يرمي الحجر في الماء مهما كان عكراً، لأنه في نهاية الأمر يقول: «أنا حي. أنا عائد، ولسوف أداوم على العمل.» هكذا كانت علاقتي مع بلدي دائمًا حتى خلال سنوات الغربة العشر. لقد حافظت على صلتي بالأصدقاء من مثل كياروستامي في الحل والترحال، وقرأت كثيراً، أنا أحاول دومًا أن أبقى على احتكاك بما يحصل. ولكنني أدركت خلال الأعوام العشرة التي عشت فيها في إيران أننا قد تلقينا ضربة، فماذا علينا أن نفعل؟ ثمة خياران: إما أن ندور معها ونسعى إلى خلق شيء إيجابي منها، وإما أن نقرع رؤوسنا بالجدار ونكون سلبيين.

ح. د.: أين كنت بلغت في عمل الفيلم عندما مات غولشيري؟

ب. ف.: مات بعد أن أنجزته. شاهد الفيلم في آخر مرة كان فيها في منزلي - وأنا أحتفل دائمًا بآخر يوم جمعة من السنة، وأدعو إلى ذلك نحو أربعين شخصاً. قال بعد أن شاهده: «أتعرف لماذا أن سعيد جداً بهذه الفيلم؟ أولاً لأنهم الآن لايسعهم القول: إن «الأمير احتجاب» كان رمية من غير رامٍ، وثانيًا لأنه لم يستند إلى أي من قصصي، فأنت الذي كتبته، وتستطيع الآن أن تفخر به كل الفخر.»

ح. د.: وهكذا شاءت الأقدار أن يصبح فيلمك نوعاً من التكريم للكاتب الراحل.

ب. ف.: أجل. لقد أصبح كذلك. ولهذا أنا أعاود قراءة إحدى قصصه من أجل فيلمي التالي، هذا الفيلم عنوانه: «الجانب المظلم والجانب المضيء». ولقد استند المخطوط إلى إحدى قصصه وهي «الجانب المظلم من القمر». لقد كان غولشيري جزءاً مهماً من حياتي، كصديق شخصي حميم، وكاتب. ولاأزال أشعر بالأسى العميق على موته. لذلك أصبح الفيلم تكريماً له، أجل. وفي الوقت ذاته، تنبأ الفيلم أيضاً بالموت الذي كان عظيم التأثير في نفسي.

ح. د.: تبدو أن هناك تناظراً: أنت وغولشيري، ومهرجوي وسعيدي. وعسى ألاّ يصيبك ما أصاب مهرجوي بعد موت سعيدي - أظن أن طبيعة سينما مهرجوي قد تغيرت بعد ذلك.

ب. ف.: لا أعتقد. أنت ترى أن باباً جديداً قد انفتح في حياتي. فأنا الآن أميَل بالفعل إلى كتابة مخطوطاتي، لا إلى الاستناد إلى قصص. ولكن هناك روايات معاصرة تستهويني بالفعل.

ح. د.: أي روايات؟

ب. ف.: روايتا اسماعيل فاسي «شتاء ١٩٦٢» The Winter of '62، و«قصة جافيد» The Story of javid. لن أتخلى عن الأدب المعاصر كأساس لأفلامي، ولكن لن تكون أفلامي كلها مستندة إلى كتابات الآخرين لأن عندي أشياء شخصية للغاية أريد اكتشافها - علاقات خاصة، كما في المشهد الذي أظهر فيه مع أمي. إن أمي تعاني مرض الزهايمر Alzheimer، وهذ أحدى مصائب حياتي الكبرى. أريد أن أكتشف أشياء من مثل فقدان الاتصال بالماضي، وفقدان الاتصال بالوطن، وأمثال ذلك.

ح. د.: أودّ أن تستخدم عدسة الزوم Zoom في لقطة طويلة، وأن تضع نفسك في اللوحة العريضة. فأنا أعتقد أن الشعر الإيراني قد دخل بعد ثورة١٩٧٩، وصدور ديوان أحمد شمْلو «طريق مسدود»، في مأزق. وعلى الرغم من أن

محمود دولتبادي ما يزال حيًا، وهو شانغ غولشيري لم يمت إلا منذ مدة قريبة، فإن رواية مهمة واحدة لم تكتب منذ قيام الثورة ولم يتجاوز غولشيري روايته «الأمير احتجاب» كما لم يتجاوز دولتبادي رواية «كليدار» Klidar. وفجأة نجد هذه السينما المتجذرة في شعرنا وأعمالنا الروائية، ولكنها اتخذت، كما في أعمالك، اتجاهًا خاصًا بها. هناك شعر غير مرئي في هذه السينما، شعر لا يُعرف إلا محليًا، وهو مفتقد عالميًا بالكلية. وهذا لا يهمّ، إذ أنني أرى أنه كلما أسيء تفسير السينما الإيرانية، كان الأمر أفضل. كيف ترى العلاقة بين ما حدث في سينمانا اليوم والشعر والرواية الفارسيين؟

ب. ف.: حسنًا. أنا لا أوافق على كل ما تشير إليه، وذلك لأن شملو قد كتب في اعتقادي شعراً بعد الثورة أيضًا. وراوية غولشيري «المرايا المؤطرة» The Eclosed Mirrors هي رواية جميلة حقًا. ولكن ما حدث في حقيقة الأمر هو أن السينما قد جسرت الهوة بين الفنيْن بسبب كونها فنًا واسع الانتشار. فقلد حُظرت الكتب، إلى جانب أن الحد الأعلى للنسخ من الكتاب كان خمسة آلاف، وألفين على الأغلب. إن هذا ليس شيئًا بالنسبة إلى أمة عدد سكانها ستون مليونًا. لذلك تقدمت السينما، وقدمت الشعر على نحو لا يستطيعه ألفان من النسخ. وعلى نحو ما، جعلت السينما كتّابًا مثل مندانيبور وكوروش يمضون قُدُمًا. إن الجيل الجديد من الكتاب أقرب إلى أعمال السينما في إيران من دولتبادي وغيره من الكتاب السابقين الذي عظم شأنهم إلى حد يتعذر معه تغيير الاتجاه. كان غولشيري الوحيد الذي كان يدفع الجيل الجديد إلى الأمام طالبًا منه تغيير إسلوب رواية القصة. وقد حاول ذلك في أعمال من مثل «سِفْر انتصارات المجوس» Magi's Victory Book وغيره. لذا فإن السينما في الواقع قد حاولت جسر الهوة بين أدب ما قبل الثورة، والأدب المكتوب بعدها، والذي انخفض إلى الحد الأدنى. لم تكن الخسارة كلية، بل كانت في حدها الأدنى لأسباب متنوعة. وأعتقد أنهما الآن في سياق التحامهما معًا.

ح. د.: أريد أن أمضي بك الآن إلى الساحة العالمية لأنني أرى هذا الأمر رؤية مختلفة قليلاً. أظن أن ما حدث هو تحول بصري في مخيلتنا الإبداعية. نحن شعب لفظي وسمعي. وما جرى في السينما الإيرانية خلال العقود القليلة الماضية كان له أكبر أثر محفز للخيال الخلاق عندنا. ولكن إذا مددنا بصرنا إلى العالم، وجدنا أن أول مرة يصبح فيها أحد الفنون الفارسية عالميًا كانت عندما تبني غوته في «الديوان العربي - الشرقي» شمس الدين محمد حافظ.

ففي العصر الحديث كانت تلك هي المناسبة الأولى التي يكتسب فيها أحد أوجه الفن الإيراني صفة دولية عبر تلقيه الأوروبي خلال عصر التنوير. والمناسبة الثانية كانت ترجمة فتزجيرالد لرباعيات عمر الخيام. غير أن سينما العقود القليلة الماضية هي أول فن إيراني تعولم على نطاق واسع. ونحن لا نتكلم على مهرجانات السينما الكبيرة في أوروبا وأميركا الشمالية فقط، بل على مهرجانات آسيا وأفريقيا، والعالم العربي، وشبه الجزيرة الهندية، وأميركا اللاتينية أيضًا. وماعليك للتأكد من ذلك إلا أن تقرأ في الموقع Amazon. Com كتابات الذي شاهدوا الأفلام الإيرانية على التلفاز. وأنا أجد أن هذه التعليقات تفصح عن معرفة أكثر من المراجعات التي أقرأها هنا في الولايات المتحدة، أو في أوروبا، أو حتى في إيران. إن شيئًا مثل هذا لم يحدث قط في تاريخ الفن الإيراني. ففي رأيك، وما هو تأثير هذا الجمهور العالمي في فننا؟ لقد تحدثنا دائمًا مع أنفسنا في الظلمة. ونحن الآن في أرض مكشوفة، وفي وضح النهار. ما هو تأثير هذا الجمهور العالمي؟

ب. ف.: حسنًا. أعتقد أن ما حدث هو أننا وجدنا، إضافة إلى جمهور بلدنا، جمهوراً ربما لا يفهمنا تمامًا، غير أن له بلا ريب تصوره الخاص عما نتحدث عنه. إن «التعولم»، كما وصفت انتشار السينما الإيرانية، يؤدي إلى أمرين: الأول هو أننا نستطيع أن نكسب المال من الفن الذي صدرناه. وعند تحويل هذا المال إلى

العملة الإيرانية نحصل على مبلغ كبير. فحين أقول للناس: إن «رائحة الكافور، شذا الياسمين» قد كلّف ٧٠,٠٠٠ دولار، تصيبهم دهشة لأنهم يعلمون أننا سوف نرتدي ثياب الحداد عند بيعه - وهذا لا يحدث عادة، ولا سيما مع الأفلام الفنية، أو على الأقل، لا يحدث في أي مكان في العالم. وهذا ما يحملنا على أن نهتم بالسوق الأجنبية أكثر من السوق المحلية.

ح.د.: ذلك هو العامل الاقتصادي.

ب.ف.: ولكنه يؤثر في أفلامنا، فنحن الآن متّهمون بصنع أفلام موجهة إلى تصور الجمهور الفرنسي عن إيران. وأنا أريد أن أعكس الاتجاه. أريد أن أنجح تجاريًا داخل إيران أيضًا حتى نعزز نوعًا أفضل من صناعة الأفلام. لقد عدنا إلى قصص الحب، والجرائم، والكوميديا الهابطة التجارية، وهو أمر غريب في إيران. وهذه الأفلام تشكل ٩٠ بالمئة مماننتج. وأنا أود في الحقيقة التحدث إلى الناس في إيران، ومناشدة الشباب منهم. وإذا راقت أفلامي الفرنسيين والأميركيين والانكليز، فإن ذلك سيكون طَفَاوة الكعكة.

ح.د.: أنا لست متأكداً من ذلك، وسأقول لك السبب. لا اعتراض لي على حسن استقبال السينما الإيرانية في كان، والبندقية، وبرلين، ونيويورك وغيرها على الإطلاق، بل إن ذلك يبهجني. نحن لدينا فن عظيم، والعالم مؤهل للتمتع به. ولا أعتقد فقط أن ذلك الاحتفاء ليس على حساب الجمهور داخل إيران، بل أظن أن تأثيره في الفن حاسم ومحفز. إن تصورنا المألوف في إيران عن الفرنسيين والأميركيين والإنكليز تصور زائف، إذ أنه تصور القرن التاسع عشر الاستعماري.

ب.ف.: نعم. أنا موافق.

ح.د.: وإليك هذا المثال الذي يوضح قصدي. ذات يوم كنت أتمشى مع محسن مخملباف في باريس، وفجأة اقترب منه رجل جزائري وعانقه قائلاً:

«أشكر لك، يا سيد مخملباف، هذا الفيلم الرائع. لقد أحببته.» هناك مهاجرون من شمالي أفريقيا في فرنسا، ومهاجرون من جنوبي آسيا في بريطانيا، وأتراك في ألمانيا ومهاجرون من كل هذه المناطق في نيويورك. إن طبيعة أولئك المهاجرين وميولهم قد تغيرت في المراكز الحضرية الكبرى التي قصدوها محدثين فيها تحولات ديمغرافية كبيرة. ففي قاعة أليس توللي Alice Tully، كان نصف مشاهدي فيلمك من العرب والإيرانيين والأتراك والهنود والكوريين واليابانيين وغيرهم، وهم جميعاً أميركيون. وحين نتصور أننا نصنع أفلاماً للفرنسيين والإنكليز يكون تصورنا خاطئاً ومضحكاً، ومستمداً بالكلية من تصور مانوي للعالم قائم على تقسيم استعماري غير صحيح الآن، تصور خاطئ عفا عليه الزمن. إن التلقي العالمي للسينما الإيرانية لا يعني أننا نصنع أفلاماً من أجل أن يوافق عليها جيلز جاكوب، أو يهلل لها الفرنسيون. عليك أن تنظر إلى التركيب الديمغرافي لفرنسا وألمانيا وبريطانيا، وخاصة الولايات المتحدة. نحن الآن لا نتعامل مع الأجانب ذوي الدم الأزرق، كما تعودنا تصورهم.

ب.ف.: أنا أفهم ذلك. ولكنني أنظر إلى الأمر من وجهة نظر أخرى. فحين يكون في بلدك ستون مليون إنسان، منهم أربعون مليوناً تحت سن الخامسة والعشرين، فإن عليك أن تتواصل مع السكان الأصغر سناً. أنا أعرف أن التاريخ لايغيره فيلم ولا كتاب ولا لوحة. ونحن لدينا أناس يقفون في أقصى اليمين، ويعتقدون أن من الواجب فرض تعاليم دينية فظة كالتي تفرضها حركة طالبان في أفغانستان، ولْتذهب إلى الجحيم كل الأفلام، محطات التلفاز، والإنترنت. ولكن بما أن إيران ليست أفغانستان، بل هي بلد ذات تاريخ ثقافي، فالخطط التي فرضتها طالبان لا يمكن تنفيذها في إيران. إلا أن ذلك لا يعني أن أحداً لا يحاول ذلك. إنهم يبذلون قصارى جهدهم. والصراعات الدائرة الآن بين مختلف القوى الحاكمة سببها هو تلك المحاولات. لذلك فإنني أشعر بالرغبة في تعليم الشباب باعتبار ذلك مساهمة مني كمخرج سينمائي في هذه البلاد. ولا يعني ذلك أنني أتجاهل عولمة

الأفلام. فأنا أعيش خارج إيران. عندما أستيقظ صباحًا يكون حاسوبي قريبًا من سريري. أدخل على الإنترنت، وأقرأ نيويورك تايمز، وفاريتي Variety ربما قبل أن تقرأهما أنت في نيويورك لأن التوقيت عندنا متقدم نحو تسع ساعات.

ح. د.: وكذلك أنا في نيويورك، فإني أقرأ صحف طهران قبل أن استيقاظ الناس فيها.

ب. ف.: تمامًا. إن المعادلة كلها تتغير. فالآن يمكننا أن نكون مرتبطين أوثق ارتباط، وفي الوقت ذاته مؤثرين على النطاق العالمي.

ح. د.: هوذا ما أرمي إليه على وجه الدقة، وهو أنّ هذا التعارض الثنائي الزائف بين صناعة الأفلام للأجانب، وصناعتها للجمهور المحلي، وأن الواحدة منهما تقصي الأخرى، إن ذلك أمر لا ثبات له في حقيقة الأمر. فإنك لن تنجح في العالم، إذا صنعت أفلامًا للسوق العالمية فقط. وهذا ما أشير إليه بالفعل. ومن ناحية أخرى، فإنك لن تنجح محليًا، إذا صنعت أفلامًا للسوق المحلية فقط. والمصطلح الجديد المربك قليلاً، والدقيق جدًا مع ذلك، هو glocal (من global: عالمي، و Local: محلي). فالسبيل الوحيد إلى العالمية هو المحلية، والسبيل الوحيد إلى المحلية هو امتلاك رؤيا عالمية. هل هذا الأمر مفهوم من داخل إيران؟

ب. ف.: أعتقد أن الجميع ينطلقون من هذه الفكرة إلى عمل شيء في إيران، وحين يجتاز العمل الحدود بفضل التكنولوجيا وكل شيء آخر، يكون ذلك علاوة. إن الجائزة الأساسية هي الصلة بالناس الذين يفتقرون إلى الثقافة الرفيعة التي تثقف بها أبناء جيلي. فالكثير من الأعمال الكلاسيكية لا يعاد طبعها، ولا تعلم في المدارس. والشباب قد لا يعرفون إشارتي إلى إدجار ألن بو في فيلمي. إنهم يتذكرون فنسنت برايس Vincent Price أكثر مما يتذكرون قصص بو Poe. وتعليم هذا العدد الهائل من الشباب ليس مهمتي، غير أني أؤدي دوري، وأشعر أن

السينما الإيرانية قد فعلت المطلوب منها. أما نجاحها العالمي - يُعرض فيلم كياروستامي في اليابان في نحو عشرين صالة - فهو يعني أننا قد تجاوزنا حدودنا، تجاوزنا أفكارنا المحلية، ونحن الآن نصل إلى جمهور أعرض. وهذا ما دعا وزير ثقافة كبيراً وذكيًا مثل مُهاجراني Mohajerani إلى القول: إن كياروستامي هو شرف عظيم لبلادنا. وهو لا يقول ذلك فقط، بل يؤكده، ويسهب فيه لأنه يدرك أن الصورة الوحيدة الحسنة عن بلادنا قد قدمتها السينما الإيرانية في العشرين سنة الماضية. كل شيء غيرها قاتم. أصبحت إيران جحراً مظلمًا في وسط العالم، كل مايكتب عنها في الصحف مظلم، مظلم، مظلم، مظلم. وفجأة يظهر «أين يقع منزل الصديق؟» أو «غابة» Gabbeh، يظهر الشعر في السينما، يخرج الشعر من هذا الجُحر المظلم. وهذي هي الصدمة الأولية. والآن يدرك الناس بطلان الفكرة القائلة: إن كل ما هو غير أميركي متخلف، أو أن كل ما هو غير بريطاني متخلف، وسبب ذلك هو أننا نعرض في هذه الوسيلة رؤيا جديدة. لم يفعل ذلك كياروستامي فقط، بل مخملباف، وبناهي، وآخرون أيضًا، وكل هؤلاء يقتلعون شجرة أنمتها طويلاً أوهام الهيمنة الأميركية على صناعة السينما. وأنت لا تستطيع أن تنشئ صناعة مالم تكن قادراً على التوزيع. عندما ننجح نعطي أفلامنا إلى موزعين أميركيين أو أوروبيين. نحن لا نستطيع الوصول مثلهم إلى السوق العالمية. ولكن، بما أن التكنولوجيا الجديدة تفرض على العالم تقويمًا جديداً لنظام التوزيع، فقد تتيح لنا بلوغ السوق العالمية من غير المرور بالموزعين الأوروبيين.

ح. د.: ما أقصده هو أن على الناس في إيران أن يعرفوا أن الفيلم الذي يعرض في نيويورك أو في في طوكيو لا يشاهده جمهور أجنبي متخيَّل. فالتغيرات الديمغرافية الهائلة في أعماق المدن الأوربية والأميركية الشمالية قد أنتجت جمهوراً مشابهًا جداً للمجهور في إيران. تلك هي النقطة الأولى. والنقطة الأخرى هي أن مهرجانات الأفلام الكبرى مثل مهرجان كان، والبندقية، ونيويورك هي، في

الواقع قنوات مع سائر العالم. وكما أننا لم نكتشف غبرييل غارسيا ماركيز في إيران إلابعد أن تُرجم أولاً إلى الإنكليزية والفرنسية، ثم إلى الفارسية، فإن الناس في أميركا اللاتينية، أو في آسيا أو أفريقيا قد اكتشفوا السينما الإيرانية بعد الاحتفاء بها في كان والبندقية. وهذا بالطبع يشير إلى علاقة قوة. وكلنا يعرف ذلك. إن تلقي السينما الإيرانية على نطاق العالم قد حدث من خلال توسط التلقي الأوروبي والأميركي الشمالي. ولكنه لم يتوقف عند ذاك. هناك نتائج لذلك التلقي غير متوقعة، وخارج سيطرة تلك المهرجانات السينمائية الكبرى.

ب. ف.: هذا مفهوم.

ح. د.: ولكن دعنا نرجع إلى فيلمك. إن الشخصية المركزية فيه مثقف عركته الأيام، وتقدمت به السن. وما يلفت النظر في هذا المثقف هو الثقة بالنفس والثقافة اللتين يختلف فيهما كل الاختلاف عمن نراهم بعد الثورة الإسلامية. إنه مثقف تتصف ثقافته ومعرفته بالشمول. والآن لدينا بعد الثورة مجموعة جديدة تسمي نفسها «المثقفون المتدينون». وبما أنك عشت في إيران طيلة العقد الماضي، أو نحو ذلك، كيف تنظر إلى أولئك المثقفين الذين نالوا شهرة واسعة من مثل عبد الكريم سوروش Soroush ومحسن كاديفار Kadivar؟ إنهم شخصيات شعبية شجاعة على نحو غير عادي. فهل ترى أي اختلاف في البنية الذهنية والخلقية للمثقف الشعبي في إيران؟

ب. ف.: كان المثقفون قبل الثورة منهكمين عمومًا في السياسة إلى حد بعيد. وبعد الثورة لم يختلف الوضع بالطبع. غير أن شيئًا آخر قد تطور أيضًا، إذ أن الأمة الآن كلها مسيَّسة، وبالتالي فإننا نشعر أكثر تقاربًا. تعجبني، مثلاً، شخصيات شمس الفائزين Shamsolva'ezin، أو سوروش، أو كاديفار، وحتى غانجي Ganji، على حين قد يكون لديّ تحفظات على نشاطاتهم السابقة. ولكن شيئًا قد تطور، والحق هو أننا أنجزنا انتقالاً. هذا الانتقال دفعنا إلى إعادة تقويم

مجمل موقفنا من الحكومة، طريقة عملنا في ظلها - هل سنقبل كل ما تقوله، أم أننا سيكون لنا رأينا فيها؟ وعلى هذا فإن المثقفين بعد الثورة قد أتيح لهم جمهور شديد التلقي لما يقولون. قبل الثورة كانوا يخاطبون النخبة. في فيلمي يُشاهَد رجل في مستودع الجثث وهو يقرأ صحيفة ناطقة باسم الجناح اليميني هي «كيهان» Key-han، وهذا المشهد في إيران يشبه قنبلة. ويرى الشباب ذلك، ويسألون: لماذا يقرأ هذا الرجل صحيفة «كيهان»؟ والأمر ذاته يصح على الصحف الملقاة على منضدة بطل الفيلم في مشهد واحد. إن هذا الوعي قد أرغم حتى المثقفين على أن يكونوا أكثر عصرية، ويقيموا علاقات أوسع. وإن زاوية نبافي Nabavi الصحفية الساخرة، وحظر الصحف الليبرالية، وغير ذلك، تظهر تأثير المثقفين في تركيز الوعي الجماعي على الحركة. وأظن أن للمثقفين اليوم جمهوراً أوسع بكثير، وهو جمهور مستجيب لهم. والمثال على ذلك موت أحمد شملو وجنازته. لقد تجمع في المستشفى عند احتضاره نحو عشرة آلاف إنسان. كانوا يقرؤون شعره، وينشدون النشيد الوطني. كان تسعون بالمئة من المجتمعين تحت سن الخامسة والعشرين. واحتاجوا من أجل نقلهم إلى المقبرة إلى ثلاثمئة باص. وفي موكب الحداد في اليوم الثالث، مشى الجميع وكأنهم يمرون بتابوت رجل دولة في واشنطن العاصمة. ضبط النفس كلي. الاحترام كلي. هوذا الرجل الذي كان في عزلة طيلة عشرين عاماً، الرجل الذي لم يتلقَ أي ثناء علني من رجال السلطة كأعظم شعرائنا الأحياء. إن المثقفين في هذا الوقت، حتى المنتمين إلى أيام ما قبل الثورة منهم، لهم علاقات مع الجماهير أوسع بكثير.

ح. د.: هذا مفهوم. دعني الآن أتطرق إلى السمة التي تلفت النظر في الشخصية التي صورتها في «رائحة الكافور، شذا الياسمين»، وهذه السمة هي روح الدعابة، والاستخفاف بالذات. أنا لا أعرف دور وعيك أولا وعيك في إظهار هذه السمة الحاسمة. دعني أوضح السبب. كنت أعبد أحمد شملو شأن أبناء جيلي

جميعًا في إيران، ولكنني كنت أتجمد في المناسبات التي التقيته فيها، وخلال الساعات القليلة التي شهدت فيها مجلسه. لقد أحببته وأعجبت به، وأستطيع أن ألقي عليك أميالاً من شعره عن ظهر قلب. ولكن شملو أخافني. ولقد فهمت هذا الخوف فيما بعد على النحو التالي: عندما أخذ جيلنا يبرز، خلق أبطالاً لأنه لم يكن يتسم بالبطولة، أما جيل ما بعد الثورة فإنه يتسم بها، ولا يحتاج إلى خلق أبطال. إن موت شملو هو لحظة حاسمة في تاريخنا، وموت مذهل في اعتقادي، ومنعكس في هذه الشخصية في فيلمك. فعند جيل شملو يتوقف تحول الوعي الخلاّق عند المثقف إلى وعي جمهوره الجماعي. وفجأة تصبح في فيلمك، وعبر انتقاص الشخصية الرئيسة من قدر ذاتها، تصبح في الواقع لسان حال الوعي الجماعي، مفضلاً ذلك على فرض ذاتك المبدعة عليه. أين بدأ الخلاص من هذا الداء. في رأيك؟ لقد أنشأنا هذه الشخصية المهيبة للمثقف الوطني الذي أصبح يبدو أسمى من البشر، كما شعرت حين التقيت شملو، شعرت أنني أما ألوهية، أمام شخص نبوي. على كل حال، إن روح الدعابة، والغض من شأن الذات عند بطل فيلمك، إضافة إلى زاوية التصوير الغريبة التي تُظهر بطنه العظيم، وتدخينه المتواصل، وتتيح لنا أن نرى كيف يصبح منعزلاً، إن كل ذلك هو مناسبة رائعة للتطهر Catharsis في الوعي الجماعي. هل كنت تدرك ذلك؟

ب. ف.: ربما ليس بالوضوح الذي عبرت به. ولكن هكذا أنظر إلى نفسي تقريبًا. فأنا كافحت ضد زيادة الوزن طيلة الخمس والعشرين سنة الماضية. وقد نقص وزني، ثم عاد إلى وضعه السابق مع زيادة فيه ثلاث مرات. وأنا أحفظ جميع الكتب التي تعالج موضوع السمنة عن ظهر قلبي، شأن العديد من الناس. لذلك فأنا أول من يجعل وزني موضوعًا للتنكيت. وكلما وصلتني صورة شخصية قلت لهم: إذا أخذتم لقطة طويلة، حصلتم على لقطة قريبة! ها هوذا روح الدعابة عندي. أما انعزال الشخصية فكان متعمدًا لأنني لم أحاول أن أختار زوايا تظهرني

في مظهر أفضل، أو أنحف، أو أي شيء يشبه ذلك. لقد رميت بكل الأباطيل التي يُتباهى لها، وقلت: لن تكون هذه الشخصية قابلة للتصديق إلا على هذا النحو - فالرجل سمين، يدخن، لا يُعنى بنفسه، ويتمنى الموت، وهذا ما جعله يتقبّل قدره.

يقول في السطر الأول من مناجاته: إنه لا يخشى الموت، بل يخشى الحياة التي لا جدوى منها، وذلك هو جوهر ما أفكر فيها. أريد أن أنقل ما أعرفه إلى الجيل التالي، وعليّ أن أقاتل من يسعى إلى إيقافي. إن تقبل الموت يجعل من السهل عليك أن تسخر من طريقة عيشك. وهذا ما أفعله. إن التهكم هو جزء من شخصيتي. وهذا شيء أحببت أن أدخله في الفيلم من أجل قطع الأحداث الجادة، وجعل الناس يشعرون بالارتياح إلى الوضع كله - نحن نتحدث عن الموت، ونستهين به في آن معًا. الناس كلهم يموتون، فلِمَ القلق؟

ح. د.: ولكن، بصرف النظر عن القصة، هل كنت مدركًا أنك تعرّي أحد نماذج المثقف الوطني.

ب. ف.: حسنًا. أظن أن الوصول إلى الجيل الجديد يقتضي تعرية التماثيل التي على مقدمة السفينة. لم أؤمن بهم قط. لقد أحببت شملو أنا أيضًا. عرفته حق المعرفة، ولكنه كان مضجرًا. كنت أوثْر قراءة شعره على مجالسته. أنا أعارض دومًا إضفاء الطابع المثالي على الكتاب الكبار، واستحسان كل كتاباتهم. أنا رجل يطرح أسئلة. ومن أين أبدأ بذلك. أبدأ من نفسي.

أنت تعلم أنه من السهل في إيران أن تقع في شرك تلقيبك معلمًا Ostad، ثم تأخذ في تكرار نفسك. لا أحب أن أُدْعى معلمًا، لا أحب أن أُسمَّى مخرجًا عظيمًا. أريد أن أجرب ما وسعني التجريب حتى أعجز عن ذلك. عندئذٍ يمكن أن أستريح، أما قبل ذلك، فلا. ينبغي الشروع في التعرية، ومن الأفضل أن تشرع في تعرية نفسك.

الفصل الخامس

محادثة مع محسن مخملباف

ولد محسن أستاد علي مخملباف لأسرة متدينة في طهران عام ١٩٥٧. وفي جنوبي هذه المدينة قضى طفولته المبكرة تحت رعاية جدته وخالته، في حين كانت أمه المطلقة تعمل ممرضة. وبما أنه ترعرع في جو الستينات المشحون دينياً وسياسياً، فإن هبّة آية الله الخميني في حزيران ١٩٦٣ هي إحدى ذكرياته المبكرة. كان المسؤول الأول عن تنمية اهتمامه بالسياسة الرجل الذي تزوج أمه بعيد ولادته، وكان من رجال الدين الورعين، ومن المؤيدين الناشطين للخميني. وفي عام ١٩٧٢ شكل مخلمباف مجموعة أنصار في المدينة، وبعد عامين هاجم ضابط شرطة، فألقي القبض عليه، وألقي به في السجن. بقي مسجوناً حتى أطلقت سراحه الموجة الثورية التي قادها آية الله الخميني عام ١٩٧٨، ومنذ ذلك الوقت ابتدأت انطلاقته الأدبية والسينمائية. وفيما يلي محادثة أجريتها مع محسن مخملباف في تشرين الأول عام ١٩٩٦ حين قدم إلى نيويورك في أثناء عرض فيلمه «غابه» Gabbeh في مهرجان نيويورك السينمائي. بدأنا المحادثة باستعراض مجموعة كتاباته الصادرة في ثلاثة أجزاء «حلم رجل أبكم» على سبيل التمهيد العام لعمله السينمائي والأدبي.

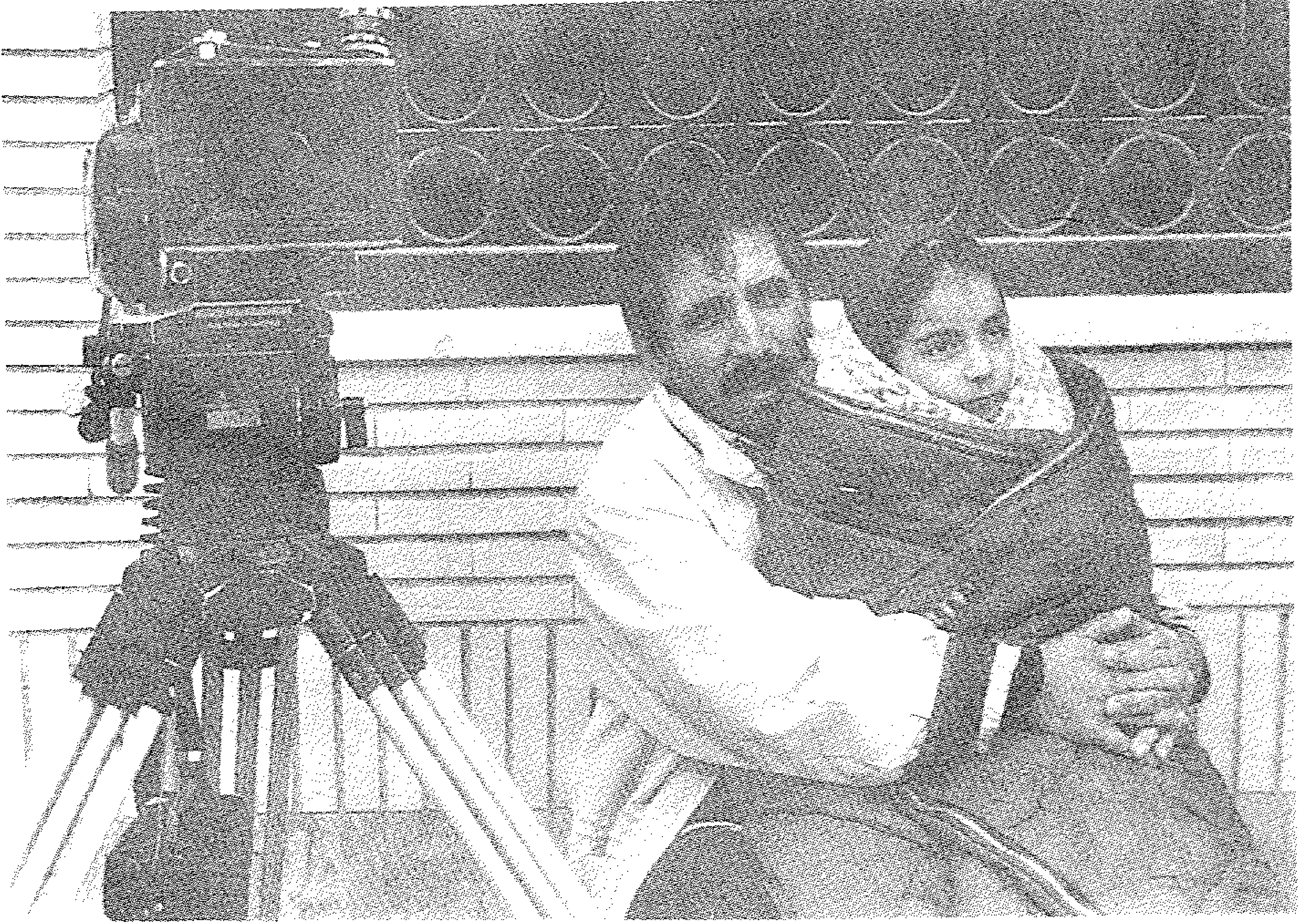
محسن مخملباف: الكتاب الأول يحوي قصصاً مختارة. فيه خمس قصص تقع في ٤٠٠ صفحة - ٤٥ بالمئة من قصصي المنشورة. معظم القصص قاتمة باستثناء الأوليين، فهما أقل قتامة. الثالثة قتامتها لا تصدق، والقصتان: الرابعة والخامسة،

أي «حوض السلطان»، و «الحديقة البلورية» تعالجان موضوع المرأة قبل الثورة وبعدها. ويضم الكتاب الثاني سيناريوهاتي وكتاباتي للمسرح. وتقع المسرحيات في ألف صفحة لم ينشر منها سابقًا إلا ثلاثون. وقد أفلم محمد رضا هونرماد إحداها وهي «موت آخر»، وعُرضت على شاشة التلفاز. إنه عمل جيد، وأرجو أن تشاهده ذات يوم.

حميد دباشي: هل أخرجت أنت أيًا من هذه المسرحيات؟

م. م. : لا. مع أن بعض مسرحياتي كانت أساسًا للسيناريوهات التي كتبتها. لقد تحولت مسرحية «الشخص السادس» إلى فيلم «البحث عن مأوى».

ومسرحية «المسحور» إلى فيلم «مقاطعة» Boycott، أما سيناريو «الأجراس» فقد أخرجه شخص آخر. كان فيلم «مقاطعة» أكثر الأفلام شعبية في ذلك العام(١٩٨٧)، وتلاه في ذلك فيلم «الأجراس»... رفضوا أن أخرج مسرحية «مدرسة رجائي»، لذلك أخرجها كريم زارجار، رئيس كلية التعليم السمعي البصري، غير أن الفيلم كان ضعيفًا بعض الشيء. واستندت مسرحية «الولد المحظوظ» إلى إحدى قصص ألبرتو موارفيا، ولكن أنا الذي كتب السيناريو، وأصبحت الحلقة الأولى من فيلمي «البائع المتجول»، و «ولادة عجوز» الحلقة الثالثة. و «كوميديا الموت» سيناريو قصير ومتشائم لم يقبلوا أن أحوله إلى فيلم. و«راكب الدراجة» هو طبعًا سيناريو الفيلم الذي يحمل العنوان ذاته. و «الحاكم» حُولت إلى فيلم أخرجه مورتيزا ماسيلي، وثبت أن هذا الفيلم متوسط الجودة. وقد أخضع للرقابة، فعُدلت أجزاء منه، وما تبقى كان عديم القيمة. أما «قرية تافهة» و«ضربة شمس» و «وجهة نظر الأغنياء» فلم يتم إخراجها قط، وكذلك الأمر بالنسبة إلى «ثلاث لوحات» و «فضيلة البسملة». «وقت للحب» هو سيناريو فيلم بالعنوان ذاته. وفي الكتاب أيضًا «خبز وزهر» و «حلم بلا تأويل»، ولكنهما لم يتم إخراجهما. و «الرجل الناقص» أخرجها مُهَرام زيْنل زاده، وهو الممثل نفسه الذي أدى الدور الأول في «راكب الدراجة». و «حدث ذات يوم، أيتها السينما» هو



محسن مخملباف وابنته هنا Hana أثناء تصوير «لحظة براءة» عام ١٩٩٥ . لقد أصبحت أسرة مخملباف وحدة متكاملة في عمله كمخرج منذ البداية. وعرف الناس هَنَا أول مرة في مهرجان لوكارنو عام ١٩٩٨ حين قدمت فيلمًا قصيرًا هو «يومَ كانت عمتي مريضة».

سيناريو الفيلم المسمَّى بذلك، كما هو «الممثل». ولا يتضمن هذا الكتاب السيناريوهات الأخيرة بما أن هذه المجموعة لا تغطي إلا الثمانينات.

ويبدأ الكتاب الثالث بمقالة «ما هي القصة؟»، أما المقالات الثلاث الأخرى: «الفن هو الفن كله» و«السينما هي السينما كلها» و «الواقعية هي الواقعية كلها»، فهي تعالج مسألة النسبية.

ح. د.: كيف ذلك؟

م. م.: أعني أنها مخطط عام للعلاقة بين الفن والسينما والواقعية من جهة، ومسألة النسبية من جهة أخرى. والمقالتان الأخيرتان أكثر تقنية. تعالج «ما هي القصة» إلى حد ما النسبية أيضًا، وكيف يستحيل النجاح في الوصف طالما أنه لاينطبق إلا على الموات - حين يكون الموضوف حيًا، ودائم التغير، كيف يمكن توضيح حدوده؟ أما «قوس التشويق في الفيلم» فهي بحث رياضي حول إدخال بعض المبادىء في إخراج سيناريو جاد وجيد يحقق رواجًا. وقد جربت ذلك مرتين أو ثلاثًا. قلت في نفسي: «أريد أن أصنع شيئًا يكون مقبولاً». وعلى هذا استخدمت هذه الطريقة، و-

ح. د.: وهل كانت ناجحة؟

م. م.: نعم كانت ناجحة. . . أظن أنها مقالة يمكن أن تجد تطبيقًا لها في مناهج الجامعة، في دروس كتابة السيناريو، مثلاً. وقد تكتسب شيئًا إذا ترجمت، وهي في اعتقادي تفيد هوليود أكثر من -

ح. د.: كيف؟

م. م.: لقد كتبتها حين كنت أعمل أفلامًا فنية، وكانوا يقولون: «لن تجد رواجًا»، لذلك عزمت على كتابة شيء لأظهر لهم أنني أستطيع عمل أفلام تحقق رواجًا، وأستطيع أن أخبركم كيف يقومون بذلك.

ح. د.: ولكن هذا لا ينطبق على صناعة الأفلام الفنية، أليس كذلك؟

م. م.: من المؤكد أنك تستطيع أن تستخدم هذه المبادئ بمعنى ما، وأن تكيفها مع صناعة فيلم فني. يمكنك القول: «أريد أن أصنع فيلماً يكون ناجحاً في إيران،» أو «أريد أن أصنع فيلماً للسوق العالمية.» ولكن المشكلة هي كيف تبتكر طريقة توافق الشركات المنتجة للأفلام. لقد طبعت المقالة عدة مرات في أماكن شتى. وتجد في الكتاب أخيراً «مختارات من النقد السينمائي». وهي تبدأ من «البحث عن مأوى» وتتناول بالدرس «حدث ذات مرة، أيتها السينما» و «مقاطعة» و «راكب الدراجة» و «البائع المتجول» و «زواج السعداء» و «ظلمات على زايندا - رود» Nights on Zayandeh - rud. ويمكن أن نجد هنا أيضاً مناقشة لكل من «توبة نصوح» و «عينان عمياوان»... وهذه المقالات تعبر عن آرائي ومعتقداتي... وهذا القسم الذي يناقش أفلامي ينبغي أن يكون مفيداً لك حقاً، ولا سيما مقابلتي التي أظن أنها أهم مقابلة أُجريت معي بالفعل - أدارتها مجلة «Sorush» خلال خمس ساعات، وصدر عدد منها لم يتضمن إلا المقابلة، وهي المقابلة الوحيدة في إيران التي يعاد من أجلها نشر عدد من مجلة كبيرة بسبب المطالبة به. إن الكثير من الجدل حول عملي قد ابتدأ بعد هذه المقابلة، على أنها مختصرة ومكثفة في هذا الكتاب إلى حد بعيد. سألوني خلالها عن بهرام بيزائي، وقلت رأيي في كل شيء: الحكومة، والدعاية، واليسار، واليمين، والوسط. تحت عن كل شيء ولكن دون تعمق فيه. وعلى سبيل المثال، قلت: إن بيزائي ليس عنده مُثُل، إذ أنه ينتقد فقط، وكل شيء سيئ في نظره. لا يقول لنا أبداً ما الجيد. قلت أيضاً: علينا أن نشكر كياروستامي الذي يسأل على الأقل: «أين يقع منزل الصديق؟» ويسأل الكثيرون الآن: «كيف يمكن أن تقول: إن بيزائي ينبغي أن يُعدم؟» و أرد دائماً: «أيها الحمقى! متى قلت: إن بيزائي ينبغي أن يُعدم؟»

ح. د.: ينبغي أن يعدم؟

م.م.: أجل! وأقول: «أي كلمات تدّسونها في فمي؟ أعني حين ينشر شيء ويوزع، كيف تجرؤون على نَسْب مثل هذا القول إليّ؟» ومع ذلك فلا أزال أقول: إن بيزائي بلا مُثُل، ليس عنده رؤيا من أجل تحسين العالم شأن الشاعر الإيراني الكبير سهراب سيبهري. ليس عنده رؤيا بالفعل.

ح.د.: ولكن كيف يمكن أن تتحول عبارة «ليس عنده رؤيا» إلى عبارة «ينبغي أن يعدم»؟

م.م.: هذا ما حدث فعلاً. الكلام يُحرّف... على كل حال، فإن النص الأصلي لم ينشر إلا في المجلة، وهو بأكمله هناك. أما النسخة المطبوعة في هذا الكتاب فهي مختصرة، وتتضمن ذلك الجزء من المقابلة الذي يناقش قضايا تقنية. ولكن إذا وضعت يدك على تلك المجلة، فإنك ستجد فيها ما طرحته من آراء حول مختلف القضايا. وما يثير الاهتمام هو أن آرائي لم تتغير، وأنا لا أختلف كثيراً عما كنت. كانت لهجتي حادّة بلا ريب. خذ، مثلاً، الجدال الذي دار حول كيميائي. لقد اعتبرته شخصاً مهزوماً، وأنه يحاول بلا طائل أن يرتبط بهذا الهراء أو ذاك - ولا أزال أعتقد ذلك. أنا لا أحب عمله فقط! وأكرر أن هذا هو السبب الذي دعاني إلى القول: ينبغي أن نشكر الله على كياروستامي. لعل الشيء الوحيد الذي غيرت رأيي فيه هو فيلم أمير نادري «العدّاء». قلت: إن فيلم «الهارمونيكا» Har-monica أفضل منه، والآن أعتقد عكس ذلك. غير أن هذا ليس بالأمر الغريب. أشعر أحيانًا أن الناس يتوقعون أن أقدّم آراء نهائية في كل شيء من البداية إلى النهاية. ولكن إذا فعلت ذلك، فمن أجل ماذا سأعيش ما تبقى لي من العمر؟ وعلى هذا، فإن هذه المقابلة مهمة لما تتضمنه من آراء لي في السينما. ثم أن الكتاب يجد فيه من يراجعه مقالات نقدية عن أفلامي، غير أنها مختصرة بعض الشيء، ومن تلك المقالات واحدة مهمة (ملاحظات المخرج على «وقت للحب»). ولو كان لي أن أزكّي للقراءة مقالين حول عملي، لكان الأول المقابلة المتعلقة بفيلم «البائع المتجول»، والآخر هو ملاحظاتي حول «وقت للحب»... هذان المقالات يمثلان

وجهة نظري الحالية. . . ثم إن هناك أيضاً ملاحظاتي حول «ظلمات على زايندا - رود». ويحتوي الكتاب حصيلة ستة أشهر من الإهانات المنشورة في الصحف الإيرانية فيما يتعلق بذلك الفيلم. لم يسمح لي قط بالدفاع عن نفسي ويوجد ثلاثون صفحة من الإهانات الموجهة إليّ ههنا مما نشرته الجريدة اليومية «كيهان» جزافًا إلى كل شيء آخر. كانت هناك أصوات تدعو إلى إعدامي.

النشأة

ح. د.: حدثني عن ظروف مولدك.

م. م.: ولدت في ٢٨ أيار ١٩٥٧. جدي من كاشان Kashan. كان عنده ثمانية أبناء وابنتان. تزوج كل واحد من أبنائه عدة زوجات، وأنجب عدة أولاد من كل زوجة. ولذلك وجدت بعد إطلاق سراحي من السجن بعد الثورة أن لي نحو ١٥٧ قريبًا لا أعرف معظمهم. وسبب ذلك هو أن أمي كانت إحدى زوجات أبي مدة ستة أيام فقط، ثم انفصلا بعدها، فانقطعت الصلة مع أسرة والدي. .

ح. د.: أمك تزوجت مدة ستة أيام فقط؟

م. م.: نعم. إن لي من جهة والدي أصولاً في كاشان. كان جدي خبّازاً، وكان له عم يدعى سيد صاغا Seyyed Sagha. وقصته مروية في «لحظة براءة» و «حوض السلطان». ومن جهة أمي، فإن جدتي كانت زوجة حفّار قبور في طهران، ثم أصبح بنّاء فيما بعد. وقد أنجبا ثلاث بنات وصبياً. لذلك فأنا طهرانيّ من جهة أمي، وكاشانيّ من جهة أبي. تزوجت أمي أولاً وهي في الحادية عشرة رجلاً من دائرة الأسرة في السابعة والعشرين. وبعد نحو أربعة أعوام، وإنجاب طفلين، انفصلا، فانصرفت إلى الدراسة، فأصبحت ممرضة ثم معلمة.

ح. د.: وماذا عن أخوتك؟

م. م.: عندي أخ، وأخت أكبر سنًا منا. وهكذا تعرّف أبي إلى أمي في ذلك الوقت. كان عنده زوجة، وقد أنجبا ابنتين، كانت حجة أبي أنه يريد صبيًا، ولكنه في الواقع قد أحب أمي.

ح. د.: أين حدث هذا؟

م. م.: كانا يعيشان في المنطقة ذاتها. ولكن أبي كان أُميًا -

ح. د.: وكانت والدتك تعيش وحدها مع طفلين؟

م. م.: لا. كان الطفلان يعيشان مع والدهما. وسرعان ما تزوج أبي وأمي. وبعد ستة أيام ظهرت زوجته الأولى، وأمسكت أذنه، واستعادته. أما نتاج تلك الأيام الستة (يضحك). لو لم يقع أبي في الحب، ولو لم يقضيا تلك الأيام الستة معًا، من يعلم ماذا كان سيحدث للإسلام والتجديف؟ بعد ولادتي عشت مع أمي، ولكن في رعاية جدتي، بما أن أمي كانت تعمل ليلاً في غرفة العمليات في المستشفى. كانت تدفع هي الفواتير. ورفض أبي أن يحصل على شهادة ميلاد لي، فانخرطا في ألاعيب تافهة، وسعى الواحد منهما إلى إذلال الآخر، والحقد عليه.

ح. د.: وانتهى غرامهما؟

م. م.: أجل. بقيت أمي تدفع الفواتير حتى صُرفت من الخدمة. ووقع نزاع بينها وبين مدير المستشفى لأن والدي ألغى شهادتها التي تخولّها العمل في التمريض. لم يعد يمكنها العمل كممرضة لأنه خطّ علامة على الشهادة فقط. وأرغمها هذا الوضع على تقديم شكوى للحصول على إعالة طفل من الوالد. وأُلقي القبض عليه - وهو في الحمام العمومي - واقتيد إلى مخفر الشرطة شبه عارٍ. هذه الحادثة أهانت أبي (يضحك) فقرر أن يخطفني بعد أن رفضت أمي أن يكون معيلي. وبما أنني لم أرَ أبي إلا مرة أو مرتين، فلا أعرف إلا أنه كان رجلاً سمينًا ومخيفًا... عند ذلك قرر أن يخطفني.

ح. د.: كم كان عمرك في أثناء ذلك؟

كنت في الخامسة تقريبًا. استأجر أبي قاطع طريق للمرابطة في آخر الممر، ودفع له أجرة عامين مقابل هذه المرابطة، واختطافي حالما أجازف بالخروج من المنزل إلى الشارع. وهكذا قضيت عامين مسجونًا في المنزل (يضحك). كانت خالتي معلمة، وتعيش معنا، وتحبني كثيراً. علمتني هذه الخالة القراءة والكتابة. وبما أن جدتي لم تقبل أن تتركني في المنزل وحيداً، فقد كانت تصطحبني إلى المسجد. وفيما بعد أصبحت مكبّراً ثم مؤذنًا. وفي غضون ذلك التقت أمي محامياً وهي تتابع قضايانا القانونية. كان شاباً قدم مؤخراً من مدينة قم Qum، وكان نصيراً للخميني، أي متديناً ومسيّساً، فتزوجته... كان الخوف من والدي له تأثير مفزع في نفسي، فعزلني عن حياة الممر التي كانت عالم الواقع إلى حد ما، وحجزني في المنزل حيث أحاطني بالرعاية ثلاثة أشخاص هم جدتي التي أطلعتني على التعاليم الدينية، وخالتي التي علمتني القراءة والكتابة، وزوج أمي الذي جعلني أهتم بالسياسة...

ح. د.: ما اسم زوج أمك؟

م. م.: كماليان Camalian.

ح. د.: كماليان. واخترت مع ذلك أن تحتفظ باسمك الأصلي.

م. م.: أجل. هي ذي إيران، رغم كل شيء.

ح. د.:نعم.

م. م.: وحتى سن السابعة عشرة، وهي السنة التي اعتقلت فيها، لم أرَ والدي إلا قرابة خمس عشرة مرة على الأرجح، أي مرة كل سنة أو سنتين، وفي كل مرة كان اللقاء لا يدوم أكثر من دقيقة أو دقيقتين. وحين دخلت السجن لاحقًا، لم يزرني قط. وبعد خروجي في السجن، طلب ابني ميسام Meysam ، وكان في الرابعة أو الخامسة آنذاك، أن يرى جده. حاولت أن أراه، ولكنني لم أستطع. رأيته

قبل أن يموت مدةً وجيزة. أصيب بالسكري، وفقد الكثير من وزنه. أنكر علاقتنا نكرانًا تامًا. تصورْ أنه قبل عامين من وفاته، وبعد أن عملت فيلم «البائع المتجول» أيضًا، لم يكن يعلم عن عملي شيئًا. قال لي: « أَسمعُ أنك تعمل في حانوت يباع فيه التبغ!» (يضحك). لم يكن عنده فكرة. ولم يبالِ ما أنا ولا من أكون. لقد كان والد طفل جاء من زواج دام ستة أيام.

ح.د.: ألم يكن مهتمًا بالسياسة على الإطلاق؟

م.م.: لا. كان يدير حمّامًا عموميًا. وكان أميًا... شي مضحك، عندما أنظر إلى نفسي في المرآة اليوم، أجد أنني أصبحت شديد الشبه به. أما أمي فقد تزوجت ثلاث مرات. الزوج الثالث رجل طيب بالفعل. إذا قرأت قصة «حوض السلطان» فإنك ستجد فيها شخصية قيّم المسجد التي استندتُ في رسمها إلى زوج أمي إلى حد بعيد.

ح.د.: هل كانت علاقتكما حميمة؟

م.م.: حميمة جدًا. لقد تأثرت به في توجهي السياسي كل التأثر.

ح.د.: ما هي معتقداته السياسية على وجه الدقة؟

م.م.: كان نصيراً للخميني.

ح.د.: هل كانت له صلات مع أهل النجف، أو الخميني، أو غيرهم.

م.م.: لا أعتقد... كان مؤيداً للخميني فقط، وهذا كل ما في الأمر.

ح.د.: ما أعنيه هو : هل كان يدعم القضية بالمال؟

م.م.: نعم. ومع ذلك ارتد عن موقفه بعد الثورة. واختلفنا آنذاك - الشخص ذاته الذي سيّسني خلال الثورة، قال لي بعد سنة: «لن أستطيع تقبل هؤلاء الناس بعد الآن.» (يضحك).

ح. د.: في حين ما تزال أنت تقبلهم؟

م. م.: ما أزال أقبلهم.

ح. د.: وتعارضتما في السياسة في ذلك الوقت.

م. م.: لم نكن على وفاق آنذاك. أما الآن.

ح. د.: حدث هذا بعد إطلاق سراحك.

م. م.: نعم... حسبُنا حديث عن زوج أمي... إن تديُّني مردّه إلى جدتي التي كانت شخصية مثيرة للاهتمام - كانت لطيفة للغاية. وأعتقد أن أعظم حب في حياتي كان جدتي، لأنني في الوقت الذي كنت أخشى فيه اختطاف أبي لي، ويدركني ذلك الجنون، كنت أشعر وأنا نائم إلى جانبها بالأمان الذي لا يوجد في أي مكان في العالم. كانت جميع القصص التي روتها لي في الليل، قصص موعد النوم، حكايات عن الأنبياء. وفي ذلك الوضع منحتني حكايات الأنبياء طمأنينة شعرت أن العالم لا يحسّها عمليًا. كانت من اللطف بحيث أنها كانت تتوحد مع الله في قصصها. وعندما أفكر في الله، يخيّل لي أن الحالة ما تزال على ما كانت عليه - الله الذي يستقر في أعماق قلبي يبدو مثل جدتي. وحين كنت صغيراً، كان عندنا خزانة في المنزل، ولما فتحها ذات مرة، وجدت صورة جدي معتمراً قبعة. كان الله يتراءى لي رجلاً مسنًا. ولكن الله أصبح فيما بعد إمرأة مسنة. إن العاطفة التي كانت تبديها جدتي لي، وحديثها الديني، في تلك السن...

ح. د.: ماذا روت لك غير حكايات الأنبياء؟

م. م.: ترددت معها إلى المسجد أعواماً... تصورْ مئة رجل دين في المسجد! كانوا يتحدثون عن كل شيء: عن الفقه، والعرفان والتاريخ - وكل ذلك استقر في ذهني. ولما اقتضى الأمر إجراء امتحان من أجل دخول المدرسة الثانوية، تركت المدرسة، ودرست فصلين في معهد ديني.

نضوج سياسي مبكر

ح.د.: وتشعر الآن بأنك قد تركت جدتك وزوج أمك وراءك؟

م.م.: نعم. لقد أدى اجتماع تأثيرهما إلى اعتقالي، وإلى الاهتمامات السياسية والدينية التي ملأتني. ولكن ما بقي معي هو تأثير خالتي.... بعد ترك المدرسة، عملت مدة من الزمن - تذكر أن هذه الفترة كانت فترة التمرد المسلح. وقد كتبت مسرحية «بلال». لذلك عندما شكلنا أول مجموعة مسلحة - لم يتجاوز أفرادها سن السابعة عشرة - سميناها مجموعة بلال الحبشي.

ح.د.: بلال الحبشي؟

م.م.: التسمية استندت إلي عنوان مسرحيتي التي يتعرض بطلها للتعذيب المستمر. كان هدفنا تنشيط المقاومة السياسية. كانت حركة دينية تتكون في المساجد في بطء أيضًا. ناقش بعضهم موضوع التمرد المسلح، وبعضهم الآخر -

ح.د.: كنت في الرابعة عشرة آنذاك؟

م.م.: نعم. وكنت قد بدأت أمارس عملي الفني، وأخَذَ شريعتي يتحول إلى شخصية ذات نفوذ.

ح.د.: متى سمعت به أول مرة؟

م.م.: كان يُنوَّه به في المساجد - وهناك قصة ممتعة تتعلق بذلك. حين عدت من دراستي في قم، فكرت في أن الحال التي كنت عليها يجعل الذهاب إلى فلسطين أمرًا مستحيلاً، وأن عليّ، بدلاً من ذلك، أن أشتغل في مجال الثقافة. لذلك شرعت في إنشاء مكتبة عامة مع صديق لي، فجمعت كتبًا بالمجان قيمتها نحو ١٠٠,٠٠٠ تومان (نحو ١٥,٠٠٠ دولار آنذاك). كان ثمن المنزل في تلك الأيام ٢٠,٠٠٠ تومان. كنت أدخل المكتبات، وأقدم نفسي، وأعطيهم بطاقتي قائلاً إنني في صدد إنشاء مكتبة، وكنت أُعطى كتابًا بالمجان في أغلب الأحوال.

تصورْكمْ مكتبة زرت! . وكنت أراسل الأساتذة والمؤلفين وأصحاب المطابع، وأتلقي منهم نسخًا مجانية . وصار عندنا في آخر الأمر ما قيمته ١٠٠,٠٠٠ تومان من الكتب . هكذا أنشأنا مكتبة - سميناها «مكتبة دانش» ٠ في داخل مسجد محلي . وسرعان ما أصبحنا ٤٠٠ عضو . وهناك كنا نؤدي أعمالنا المسرحية - كانت شعبية جداً . ولما بدأت تظهر كتب شريعتي . . .

ح . د . : قل لي أولاً : ألم يثر أداؤكم للمسرحيات داخل المسجد مشكلة مع الملاّ؟

م . م . : لم يثر أي مشكلة . ولكن أدخلنا ذات مرة جهاز فونوغراف إلى المسجد، فانصبت علينا نار جهنم كلها . . . كان الأمر يتعلق بالآلة فقط . قالوا : إن علينا أن نستخدم شريطًا فقط، كانت الأسطوانة هي المشكلة . وضعنا في المسجلة شريط المقرئ المصري الشهير عبد الباسط . . . فأسرع رجال المسجد إلى شيوخهم، فجاء المُلاّ، وطلب منا تشغيل المسجلة .

ح . د . : حتى عبد الباسط؟

م . م . : حتى عبد الباسط . طلبوا منا استخدام المسجلة، وليس الفونوغراف . لقد دنسنا المقدسات في نظرهم - وجادلنا هم في ذلك . لقد كانت تلك المحادثة نوعًا من الكشف Epiphany بالنسبة إليّ : مجرد فكرة التشاحن حول استخدام الفونوغراف، وتفضيل المسجلة عليه! (يضحك) . وفي ذلك الوقت أصبح شريعتي معروفًا . وكنا قد بدأنا نفكر تفكيراً جديًا في المقاومة المسلحة، لذلك فحين أخذ شريعتي يسيء إلى قضايا الشيعة، قررنا حسم المعركة معه . (توقف) . مضيت مع عدد من الرجال استكشاف لامكان قتل شريعتي وهو في المحراب .

ح . د . : حقًا؟ في حسينية الإرشاد؟

م . م . : في حسينية الإرشاد . ذهبت، واستمعت إليه وهو يتكلم، ذهبت لأستمع إلى ما يقول - وفكرت : ما هذا الذي يقولون : إنه يهاجم الإمام عليًا؟

تكلم نحو أربع ساعات. ثم لم أعد قط إلى ذلك المسجد. تحولت إلى نصير متحمس لذلك الرجل. (يضحك).

ح.د.: (يضحك).

م.م.: أعني، انتهى الأمر. في اليوم التالي بدأت أوزع كتب شريعتي، حُظر عليّ المسجد، وحُظرت المكتبة، وصار الجيران يتجنبونني، وعُوملتُ معاملة الكافر. غير أني واصلت بيع كتب شريعتي، وإعطاءها للأصدقاء. ولكن النتيجة كانت خسارة مكانتي في الجوار، وأصبح واضحاً أن علينا مغادرة المكان.

ح.د.: من أنتم؟

م.م.: أنا والأسرة كلها. وبما أننا كنا مستأجرين، فقد انتقلنا أول مرة من أحدى نواحي الجوار إلى أخرى، ولكننا غادرنا الحي أخيراً، وانتقلنا إلى ميدان الإعدام.

ح.د.: ميدان الإعدام؟

م.م.: نعم. وجدت مصاعب في اقتلاع نفسي من ذلك المكان... لقد حدث هذا وأنا بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة من العمر. وكنت آنذاك شديد التأثر بأعمال شريعتي. قرأت كتبه كلها من أولها إلى آخرها غير مرة. صرت شخصاً جديداً. ولم أكن قد قرأت حتى ذلك الوقت من المؤلفين المتدينين إلا بازرجان وناصر مكارم.

ح.د.: نعم. لا أزال أتذكرهما.

م.م.: ولكن حين عرفت شريعتي، تعرّض الأساس النظري الذي جعلني ثورياً –

ح.د.: للدمار...

م.م.: ومع قيام الكفاح المسلح، عزمت على عمل شيء. وخُيّل لي أنني لن أعيش أكثر من سنتين أخريين. لذلك حاولت أن أشكل مجموعة أخرى –

ح . د . : كنت في السابعة عشرة حينئذٍ؟

م . م . : بل في الخامسة عشرة أو نحو ذلك . . . وهكذا أنشأنا مجموعة «بلال»، وانخرطنا قرابة عامين في نشاطات سرية .

ح . د . : كم كان عددكم؟

م . م . : نحو سبعة أو ثمانية . كان معنا فتاة ، وبعد خروجنا من السجن تزوجها أحد الأعضاء . . . وكلما بحثنا مسألة الانضمام إلى منظمة المجاهدين ، أو إلى غيرها من المجموعات ، انتهينا إلى عدم الانضمام ، والبقاء منفصلين .

ح . د . : لم يقبلوكم؟

م . م . : لم تكن نستحق الاهتمام . استخفوا بنا - رهط من الغلمان .

ح . د . : لأنك كنت في الخامسة عشر -

م . م . : لم يقتصر الأمر على عمري فقط - كنت ما أزال وقتنذاك صبياً مهزول الجسم قصيراً .

ح . د . : وكم كانت أعمار الآخرين؟

م . م . : كانوا في السادسة عشرة والسابعة عشرة .

ح . د . : وكنت أنت قائدهم؟

م . م . : كنت القائد على العموم .

ح . د . : وماذا كنتم تفعلون؟

م . م . : كنا نكتب منشورات ونوزعها . استأجرنا غرفة في نُزُل مدَّعين أننا من خارج إيران ، واستأجرنا إحدى تلك الآلات -

ح . د . : آلة نسخ؟

م . م . : نعم . وحين كنا نوزع المنشورات ، كنا نسمع تعليقات في المسجد من مثل : «ها هو ذا منشور آخر ، انظروا إلى ما فيه من أخطاء نحويّة !» .

(يضحك). ومن أخطائنا كتابة لفظة Arz كما لو أنها لفظة عربية. وكنا نوزع وقتنا بين الرياضة - الكاراتيه وغيرها من الألعاب - والنشاطات السياسية، وجمع التبرعات. وآخر ما فعلنا - قبل ذلك لم نقم في الواقع إلا بتوزيع المنشورات - هو مهاجمة رجال الشرطة، وفي أثناء ذلك أُصبت واعتُقلت.

أن نحمل السلاح ونواجهها حتى نضع حدًا لها.

ح.د.: ولِمَ هاجمت ذلك الشرطي؟ هل كان ذلك من تخطيط مجموعة بلال.

م.م.: نعم. أردنا، نحن الثلاثة، الاستيلاء على سلاح الشرطي، لاستخدامه في السطو على مصرف، وتوظيف المال في توسيع نشاطاتنا. كان معي سكين، ومع آخر قنبلة مولوتوف. . .

ح.د.: كان معك سكين؟

م.م.: نعم. كنت الأقوى جسديًا، وكان عليّ أنا أن أهاجم. عندما كنت صغيراً أخاف كثيراً. . . وأكثر ما كان يخيفني هو أن يخطفني والدي. كان أي واحد يمكنه أن يوسعني ضربًا حتى من كان أصغر مني. ولما بلغت السادسة عشرة صرت أستطيع تحدي خمسة دفعة واحدة. أنا في الحقيقة لم أفهم حتى الآن كيف حدث ذلك التغير الكبير. فلو كسّروا في المشاجرات خمسة صناديق على رأسي لما قلت: آخ. كانت الخطة أن أستدرج الشرطي إلى شجار، وأن ينتزع أحد صديقيّ سلاحه، في حين يرمي الآخر قنبلته في آخر الطريق كي يغلقه. في تلك الأيام السيئة، كان رجال الشرطة يقومون بالدورية اثنين اثنين، يحمل أحدهما مسدسًا، والآخر رشاشًا. بحثنا عن شرطي يخفر وحده، فوجدنا واحدًا يحرس مصرفين في شارع طهران. ومع أننا تقصينا جميع المسالك، وخططنا كل شيء مقدمًا، وتبيّنا

الوقت الذي يكون فيه الشارع أقل ازدحامًا، والشرطي أقل ارتيابًا، وجدنا، في الوقت الذي ذهبنا فيه، الشارع مزدحمًا، والشرطي مشغولاً بالحديث مع شخص آخر. عدنا ثلاث مرات أملاً في تغير الوضع نحو الأحسن، غير أن حماسة صديقيّ أخذت تفتر. . خشيت إن لم ننفذ العملية في ذلك اليوم أن يتعذر عليّ حملهم على تكرار المحاولة. لذلك ضغطت عليهم كي نقوم بالعمل في ذلك اليوم بالذات. وفي تلك الأثناء ابتل صديقي الذي معه قنبلة مولوتوف بالبنزين، وأدركت أن محاولة إشعال الفتيل ستؤدي إلى اشتعال النار فيه أيضًا، لذلك قررنا عدم استخدامها. وهاجمنا الشرطي أخيرًا، فقاومَنا، ولم يستطع صديقي أن يُخرج مسدسه من قرابه، إذ أنه لم يدرك أن إخراجه يقتضي دفعه إلى أسفل أولاً. ظن أن ثمة زرًا في مكان ما. كان المسدس في القراب، وما كان عليه إلا أن يدفعه إلى أسفل ثم يسحبه، غير أنه لم يستطع، لذلك أقلع عن ذلك، وولّى الأدبار. ثم إن الشرطي أشهر المسدس، وصوّبه نحوي، فأخذت أطعنه بالسكين، طعنته أربع مرات. كان صراخه يعلو حين ألوي السكين، وصرخاته ما تزال تتردد في أذنيّ. لم أسمع مثلها إلا من الذين أُخضِعوا للتعذيب. هذه صرخات لن تسمعها في فيلم. . . صرخات الألم الحقيقي. أطلق النار عليّ، وأنا أطعنه، وأصابني في جنبي. كنت أرتدي بنطالاً فضفاضًا مما يرتدي الجنود، وقد ثبتُّه حول خصري بحزام من مطاط. . . ولما أطلق النار، وانقطع الحزام، فسقط البنطال حتى قدميّ. . .

ح. د.: قطعته الرصاصة؟

م. م.: الرصاصة. (يضحك).

ح. د.: ولم تصبك؟

م. م.: أصابتني في بطني. أمسكت بنطالي وركضت. أطلق الشرطي النار عليّ ثانية، فأصابت جدارًا خلف رأسي، فتطايرت كِسَر من الآجرّ قدامي. حاول صديقاي مساعدتي. فطلب منهما أن يتركاني ويهربا. وقع نظري على السكين

فرأيته منكسر النصل . . . لقد بقي النصل في جسد الشرطي. تقدم الشرطي، وسدد المسدس نحو رأسي وأطلق النار، . خيِّل لي أنني متُ. واتضح لي أن ذخيرته قد نفدت. لذلك رفع المسدس وهوى به على رأسي، وكسر جمجمتي. ثم إنه سقط مغمياً عليه، فنهضت أنا وعدوت. تمكنت من قطع نحو ثمانية طرق، غير أنهم أمسكو بي . . . وهذا الجزء من القصة مهم للغاية. أخذني ناس عاديون، وسلموني إلى الشرطة. . . لم يبالوا بالشعارات التي أطلقتها - لم تؤثر فيهم. أمسكوني وضربوني ثم أخذوني إلى المخفر، بل إنهم طعنوني بالسكين، وكما ترى، فإنهم قد قطعوا أعصاب هذه الأصابع التي لا أستطيع حتى الآن تحريكها. كما أنهم طعنوا صديقي في عنقه.

ح.د.: هل ألقوا القبض عليكم جمعياً؟

م.م.: ألقوا القبض على اثنين فقط، وتمكن الثالث من النجاة. كان النظام القديم لا يُعْدِم من هم دون الثامنة عشرة. حكم عليّ بالسجن خمس سنوات، وهي العقوبة القصوى، إذ كانت إدانتي من الدرجة الأولى، أما صديقي فقد كانت إدانته من الدرجة الثانية، لذلك حكم عليه بالسجن خمسة عشر عاماً. . كان في ذلك الوقت في الثامنة عشرة. أما الصديق الذي هرب، فقد انضم إلى منظمة المجاهدين، وصار شيوعياً، وفجرّ أحد الأمكنة. وألقي القبض عليه بعد سنتين، ولم يُجرَّم إلا بعد سنتين، إذ حكم عليه بالموت. قادوه إلى طابور الموت بغية إعدامه، على أن يجري ذلك في صباح اليوم التالي. كانوا عادة يقدمون إلى المحكومين سيجارة في ليلتهم الأخيرة. وهذا الشاب الشديد الانضباط قال في نفسه في ليلته الأخيرة: لأستمتع بالتدخين، فهذي هي ليلتي الأخيرة، وفي صباح اليوم التالي أعادوه إلى السجن، وأبدلوا بحكم الإعدام حكماً أخف منه. وبعد شهرين أُطلق سراح جميع السجناء السياسيين، وكان هو أحدهم. ولكنه أدمن التدخين بعد ذلك. وهذا الشاب ذاته انضم إلى حركة بيكار Beykar، ثم أصبح عضواً في حركة مجاهدي خلق، واعتقل مرة أخرى. ثم اختلطت عليه الأمور، فظل يبدّل انتماءاته

حتى انتهى إلى إدمان الهيروين Heroin. وبعد أن عملت فيلم «مقاطعة»، رأيت، وأنا أسير في الشارع، مدمن هيروين غريب السلوك. كان هو، وقد قال لي: «أما تزال تدمّر اليسار، يا محسن!» (يضحك). لم يقل غير ذلك.

في سجن الشاه

ح. د.: كيف كانت تجربة السجن؟

م. م.: حين أراجع تلك الفترة أرى أنها تنقسم إلي مرحلتين. فُتنت في الأولى بالناس الذين صاروا إلى هناك... جميعاً - أطباء ومهندسون وطلاب... على أن معظم الذين فعلوا مثل ما فعلت قد أعدموا بما أنهم كانوا على الأغلب أكبر سنّاً مني، كما أنهم عذبوا تعذيباً شديداً أيضاً... بعد اعتقالي، قضيت أسبوعين في المستشفى، ضروبوني، ثم أعادوني إلى المستشفى ثانية، وبقيت فيها هذه المرة نحو مئة يوم أُجريت لي خلالها ثلاث عمليات جراحية. مُزقت شرَّ ممزق، ولا سيما أخمصا قدميّ اللذان بدا لي أن نزيفهما لن يتوقف. ولاأزال أعاني آلاماً في الظهر، وأظن أن سببها هو أنهم ربطوني وأنا مستلقٍ على السرير مدة ثلاثة أشهر. كنت تحت المراقبة الطبية قرابة ستة أشهر، ولما أدخلت إلي السجن العادي، عُوملت كما يعامل الأبطال... لقد كنت صغير السن، ولكنني تحملت إصابة من مسدس، وطعناً بالسكين، وتعذيباً، كما أن لي ذاكرة جيدة، وثقافة واسعة. كانت الكتب في السجن قليلة، ولا نحصل عليها إلا في فترات متباعدة. صحيح أنني لم أشغل مكاناً في تراتب السجن الاجتماعي بما أنني لم أكن في منظمة المجاهدين، ولكن التقويم في السجن يومئذٍ كان يقوم على أساس المقاومة التي شاركتَ فيها، وأهمية العمل الذي قمتَ به، وذاكرتك. فلو أراد، مثلاً، ثلاثة من صانعي القرار أن يعرضوا أمراً على الجميع خلال ساعتين، لكان عليهم أن يقدموا إلى ثلاثة آخرين كل المعلومات، وعلى كل واحد من هؤلاء أن يبلّغ اثنين،

وعلى هذين أن يبلغا بدورها شخصين آخرين، وهكذا دواليك حتى قاعدة التنظيم. وهكذا كان التبليغ يبدأ حسب الوقت المحدد، ولكن حين كانوا يحققون ما وصل إلى آخر شخص كانوا يجدون أن ربع ما يقوله لا علاقة له بما قالوه أولاً. (يضحك) وهذا ما حملهم على ترقية أصحاب الذاكرة القوية في سلم التنظيم لضمان وصول أكبر قدر ممكن من رسالتهم. ولذلك سرعان انتقلت إلى الدائرة الصغرى من المنظمة.

ح. د.: أكانت تلك المنظمة للمجاهدين ولغيرهم؟

م. م.: نعم كانت تضم الجميع في البداية آنذاك، أو هكذا بدا الأمر على الأقل. وفيما بعد، ومع الانقسامات التي حدثت داخل المجاهدين، انفصل السجناء المتدينون عن اليساريين. غير أن المنظمة نفسها كانت من حيث البنية سريّة. وفي آخر الأمر أصبح للمتدينين قيادة، وغير المتدينين قيادة أخرى. ثم إن المنظمة تفرقت تياراتها: أنصار توده، والماويون، والمتدينون اليساريون، والمتدينون اليمينيون، والمعتدلون. ولما دخلنا في مرحلة كارتر Carter، وخفّ ضغط السافاك، تفاقمت الانقسامات. ومع ذلك فقد كنت في المراحل المبكرة عضواً في هذه المنظمة، ولكنها كانت منظمة فاشية، لذلك انفصلت عن المجاهدين في عام ١٩٧٧. كانت علاقتي وثيقة بهم في أول الأمر، ولم أقل شيئًا مخافة أن يستفيد السافاك من الوضع. غير أنهم هم الذين بدؤوا ينشرون إشاعات عني، لذلك أُرغمت على الرد. وتوالت الانقسامات في المجموعة فور تولّي كارتر مقاليد السلطة. ما أقوله هو أن أعوام السجن يجب أن تنقسم فترتين: الفترة التي كنت فيها معهم، والفترة التي انفصلت فيها عنهم بسبب سلوكهم الفاشي.

ح. د.: ماذا تعني بالضبط؟

م. م.: أعني أنهم كانوا يتهمون كل من لا يواليهم تمامًا بالخيانة، أو بالارتباط بالسافاك.

ح. د.: تعني أنهم اتهموك بأنك الحمامة التي تجرُّ غيرها إلى الشرك؟

م. م.: إن أي واحد لم يكن عضواً في منظمتهم كان يعتبر مرتبطًا بالسافاك. كانوا يرتابون في كل شيء: الفن، والثقافة... في آخر أعوامي هناك، أتذكر أنني كتبت أولى قصصي الطويلة، وهي القصة التي نشرتها بعد الثورة مجلة في سبعة أعداد. كانت القصة عن الناس الذين أسلموني إلى السلطات في ميدان جاله Mey-dan - ejaleh، والذين تعرضوا بعد ذلك إلى نيران تلك السلطات ذاتها في ذلك الشارع ذاته. عالجت القصة تغير عواطف الجمهور. حين كنت في السجن، كنت في صراع دائم. أنا الذي دخلت السجن مستنيراً، أخرجه منه دوغمائيًا..! كان هناك كل ما تكره: الاغتصاب، والانتحار، والفاشية، والأكاذيب، والنفاق. لقد عفتُ كل ذلك. ولما عزمت على الانفصال عن المنظمة، حاولت في البداية أن ألزم الصمت ليس غير، ولكن ذلك أصبح مستحيلاً. وحين بدأت أتكلم ضدهم، انفصل تعاطفاً معي نحو ثمانية وعشرين عضواً من أصل ستة وخمسين كانوا في شعبتنا.

ح. د.: وهل انتسب هؤلاء إلى مجموعة أخرى؟

م. م.: لا.. اتخذوا سبيلاً خاصاً. لقد كانوا المجموعة المعارضة الوحيدة للمنظمة، وشكلوا بعد ذلك منظمة الأمة المتحدة. كانوا زهاء أربعين شخصاً، ومن المجموعات السبعة التي انضمت إلى منظمة المجاهدين الثوريين.

ح. د.: من هم المجاهدون الثوريون؟

م. م.: إن معظهم من هذه المجموعة: كان رجائي (الرئيس الثاني للجمهورية الإسلامية) واحداً من الأربعين، وكذلك بهزاد نبافي، ومحمد سلاماتي الذي صار وزيراً للزراعة.

ح. د.: هل كنتم جميعًا في القسم ذاته آنذاك؟

م. م.: كان هناك اختلاط دائمًا. فكل ستة أشهر أو نحو ذلك، كانوا ينقلون السجناء من أماكنهم إلى أماكن أخرى. كانوا يسعون إلى تفكيك المنظمة، ولكن هذا التكتيك ساعد على تقويتها وتوحيدها بالفعل بدلاً من ذلك.

ح. د.: ما هي أسوأ ذكرياتك عن فترة السجن؟

م. م.: ربما كان التعذيب أسوأها. أنت تعلم أننا نسمع بالتعذيب... التعذيب المختلف عن الضرب... ولكن إذا أردت أن تفهم مشاعر المعرض للتعذيب، فهناك قصة كتبتها تسمى «جراحة الروح» ربما تنقل إليك بعض تلك المشاعر. ففي لحظة التعرض للضغط الشديد يفقد الإنسان معتقداته - وهذا أمر طبيعي. حين تشعر بالبرد كثيراً ما تثور ثائرتك، وحين تشعر بالدفء، فقد تشعر بالجوع أو بالنعاس، وقد يختل توازنك الداخلي. ومع ذلك، فإن ضغط المنظمات في السجن يُزري بكل ذلك، ولا سيما عندما تنفجر الانشقاقات...

ح. د.: سنعود إلى هذه الفكرة.. ولكن أخبرني أولاً عن أسوأ تعذيب تعرضت له.

م. م.: خلافَ ما تتوقعه. ليس الحرق وأمثال ذلك. إن أسوأ تعذيب كان استخدام الكبْلات Cables.

ح. د.: ماذا تعني بالكبْلات؟

م. م.: أعني كبْلات الهاتف، الثخين منها. أنت تعرف ذلك النوع الذي تراه في مستودعات الخردة. إن له حجوماً مختلفة من ١ إلى نحو ٤٠... وكان عندهم كل شيء من الأسلاك الرفيعة إلى الكبلات الثخينة. عند بدء التعذيب، كانوا يشدونك إلى سرير أو إلى كرسي... كانوا يسمون الكرسي «أبولو»، تأمل، مثلاً، هذا الكرسي (يشير بيده)، أو واحداً أشبه بكرسي الحلاّق - الخشبي - أو معقداً في جناح رجال الأعمال في طائرة. كانوا يشدون يديك إلى الخلف، ويربطون اليمنى هكذا، واليسرى هكذا، حتى يكاد معصماك ينكسران، ثم يضعون على رأسك خوذة راكبي الدراجات النارية، ويشرعون في ضربك، وتأخذ أنت بالصراخ...

ح.د.: أين كانوا يضربوك؟

م.م.: على أخمصيْ القدمين، بالسوط. وحين يضربوك تتردد صرخاتك في رأسك... غير أن هذه التفاصيل غير مهمة. عندما يضربونك بالسوط، فإنهم يضربونك على الموضع ذاته مراراً وبكل دقة.

ح.د.: «السوط» تعني به تلك الأسلاك؟

م.م.: نعم. الكبلات. كانوا يبدلونها دائمًا. وبعد أن تخدر قدماك، يتحولون إلى سلك أرفع يجدد الشعور بالألم. وبعد ذلك يرغمونك على الركض - يمكنك أن تقرأ عن ذلك في «مقاطعة»، عن الركض - وبذلك يزول الانتفاخ في قدميك، ثم يعاودون. كان يتردد إلى السجن طبيب بغية مراقبة وضعك، وإعطائك سيروم Serum. كانوا حريصين على أن لا يرتفع ضغط دمك أو ينخفض كثيراً. إن كل هذه «الخدمات» كانت من أجل - حسنًا. عندما ضربوني أول مرة، شعرت كأن شجرة تصك قدميّ لا سلك. كان الألم من الشدة بحيث تشعر كأن عينيك توشكان أن تطفرا من جمجمتك. وكانوا أيضًا يضعون على عينيك شريطة ويحكمون شدها. أنت تعلم أن ذلك مثل لَمْسكَ باليد شيئًا ساخنًا، والفعل المنعكس للجسم... تخيلْ ذلك الإحساس في بعض جسمك كل خمس ثوانٍ، تخيل استمرار ذلك من الصباح إلى المساء. تشعر كأنك على كوكب آخر. وعند ذلك تمامًا يعيدونك إلى الواقع... لا يدعونك تفقد الحس، وتفقد الوعي، بل يعدونك إلى الواقع، وبعد ذلك يستأنفون ضربك. ولكن الضغط الأعظم يأتيك من الداخل - الخوف من الاستسلام، من البوح بالمعلومات التي يطلبون.

ح.د.: هل كانوا يستجوبونك؟

م.م.: لقد عذبوني لأنهم سمعوا أنني لم أقدم أي معلومات. ومنذ اعتقلنا في أثناء الهجوم لم يصدقوا أن المهاجمين كانوا ثلاثة... الأمر الأهم هو ألاّ تخبر عن أحد. وما أود قوله لك هو أن الضرب والتعذيب في السجن ليسا مهميّن. وإذا أردت أن تعرف ذلك، فإنني قد وصفته في «جراحة الروح». بعد أن ينتهي التعذيب

يغدو بلا معنى - بعد عشرة أيام تجد أنك لم تتغير. بيئة السجن والإهانات كانت هي الأسوأ. فلو تجرأت على تحدي أحدٍ، أو شككت في فكرة، لقالوا: إنك مخبر سافاكي - صبيانية مفرطة - «ولقاطعوك» بعد ذلك. تخيَّل أنك في زنزانة مع ثلاثين سجينًا، وفجأة تجد أن الثلاثين كلهم يقاطعونك: تخيَّل أن لا يتكلم أحد معك طيلة ستة أشهر متواصلة، أو أن تذهب للاستحمام، وبعد الانتهاء منه تجد أنهم قد أخذوا ثيابك كلها، فترغُم على البحث عن شيء تلبسه وأنت عارٍ. تذهب للاستحمام فيغادر الجميع، .

ح. د.: لقد كانوا يفعلون ذلك لأنك -

م. م.: لأنني تصديت لهم. هذه الحركات - مثل براجانوف Parajanov عندما قال: إن الحكومة السوفييتية أشاعت أنه لوطي، وترتب عليه أن يقضي خمسة عشر عامًا في صحبة ملاك. أنت ترى أن هذا الضغط يجعلك تنكفئ إلى الداخل، يأخذك إلى أعماق ذاتك.

ح. د.: أكان هناك، خلال هذا الزمن، ما يخالف ذلك - تصرفات تدلّ على الإنسانية، اللطف، الأخوة، الرفقة؟

م. م.: بالتأكيد. هناك مناسبات، كما أشرت في قصصي وأفلامي. ثمة قصة كتبتها عن طالبة سجنت بسبب توزيعها منشورات بعد أن أحبت أحد أعضاء المنظمات السياسية النشيطة. كان حبها أقوى من العقيدة السياسية، كان من النوع الذي لا يقوم على عاطفة القلب فقط، بل على عمق التفكير وقوته أيضًا. ورغم الضرب الذي تلقته، لم تبح بأي شيء، لم تتخلَ عن حبها. وتعطيك قصة «مقاطعة» إحساسًا بالبيئة والسجن آنذاك - حيث الشقاقات والاتجاهات الحزبية تفضي لا محالة إلى الفاشية في ظروف الاعتقال. وبسبب ذلك النوع من الضغط، لا تتاح للكثيرين فرصة المشاركة في اتخاد القرار. من المستحيل أن تنشأ الديمقراطية في بيئة الاضطهاد. فحين يكون عليك التكلم بالرموز، فإن المناقشة والتصويت غير

ممكنين. والكثير من حركات المقاومة تنهار من تلقاء ذاتها تحت هذا الضغط. وحتى لو كانت هذه الحركات ملتزمة بالديمقراطية، تجد نفسها ملزمة بأن تكون سرّية ومركزية حتى تؤدي عملها في سرعة، وتتحاشى الانكشاف. غير أن هذه المركزية متناقضة مع الديمقراطية.

في بداية الثورة

ح.د.: أخبرني عما حدث لك بعد الخروج من السجن. هل خاب أملك في المقاومة المسلحة بعد هذه التجارب؟ هل كنت شديد التقيد بالتعاليم الدينية؟

م.م.: في هذه الفترة عَدَلَت إلى السياسة. كان يبدو لي أن الثورة قائمة، وكانت حدثًا لا يصدق، ولكنه مقلق أيضًا.

ح.د.: أنت أطلق سراحك في سياق الثورة؟

م.م.: طبعًا. لقد أطلقوا سراح جميع السجناء.

ح.د.: هل انقطعت صلاتك بالخميني وشريعتي وأنت في السجن؟

م.م.: إن سَجْني لا علاقة له بتاتًا بالخميني وشريعتي. كان شريعتي هو المنظِّر الديني الذي تأثرت به، والخميني كان حلم طفولتي. غير أن مقاومتي الخاصة هي التي أدت إلى سجني.

ح.د.: وبعد أن أطلق سراحك، هل بقي الخميني حلمك؟

م.م.: وأنا في السجن انقسمت الزمر الدينية قسمين، وقد ارتبطت أنا بالعصبة الأقل تنظيمًا، والأكثر استقلالاً، والأشد تطابقًا مع المقاومة الشعبية. وعندما أُخلي سبيلي خشيت أن يتولّى المجاهدون السلطة ويضطهدوا الناس كما اضطهدوني في السجن في ظل حكم رجال الدين، أفضل حكمهم على حكم حركة المجاهدين. إنهم ستالينيون! وهناك فوضى وتسيب في أساليب المتدنيين إيضًا... أما المجاهدون فكانوا كارثة وشيكة الوقوع.

واعتقاداً مني أنني قد أصبح كاتبًا، شرعت بعد مغادرة السجن في كتابة مسرحيات، والقيام بأعمال ثقافية. لقد كتبت أول رواية قصيرة في السجن.

ح. د: ما عنوانها؟

م. م.: لقد أعطيتها عنوانًا عربيًا: «يا مُغير الحال والأحوال». بعد مغادرة السجن، انضمت إلى حركة المجاهدين الثوريين للحيولة دون فرض اليساريين ومجاهدي خلق برنامجهم على الشعب. ومن أجل معارضتهم بدأنا، نحن مجموعات القواعد، في إنشاء منظمات للوقوف ضدهم. كانت الثورة ما تزال مفككة تمامًا. لذلك أنشأنا، من أجل تقوية معارضتنا لهم، منظمة مجاهدي -انقلاب- إسلامي التي تشكلت من سبع مجموعات، قوامُ إحداها عائدون من الخارج، ومجموعة أخرى عناصرها من جنوبي إيران. ومحسن رضائي، الذي أصبح رئيس الميليشيا الإسلامية، كان بالأصل من هذه المجموعة. وهناك مجموعة صفر Safr التي فجرت حوامتين في قاعدة أميركية. سعينا إلى جمع هذه المجموعات التي كانت فعلت الكثير على نحو منفصل من أجل منع أي منها من الانضمام إلى قوى اليساريين ومجاهدي خلق. كانت منظمة مجاهدي-انقلاب يقودها سبعة أشخاص، وكل واحد منهم يقود منظمة مستقلة. وبعد الثورة كنا نفتقر إلى العناصر المؤهلة. وطلب الخميني أشخاصًا قادرين على أن يكونوا رجال سلطة، وحكامًا، ووزراء، وقادة عسكريين. وأخذنا نحن نشغل هذه المناصب. ولقد كنت أحد الذين كلفوا باختبار المؤهلين للمناصب الوزارية.

ح. د: هل كنت على صلة مستقلة بالخميني؟

م. م.: لا طبعًا. أصبح بني صدر [رئيس الجمهورية الإسلامية الأول] مشرفًا على المنظمة، وكان على صلة بالخميني، ثم صار مكانه جلال الدين فارسي، ثم بهزاد نبافي. كان عندنا مئتا عضو ونيف في طهران، ومئتا عضو ونيف في المناطق. وقد قضينا ستة أشهر بعد الثورة في تصفية المجموعات السبع، ودمج أعضائها في منظمةوحيدة، ثم في تقوية البنية التحتية للثورة. كنا عادة نعيّن

شخصاً للإشراف على الأمور في إحدى المدن، والتأكد من وجود أناس يتخذون قرارات، ويهتمون بالمشكلات التي قد تنشأ. وكنا أيضاً نضع من هم من مراتب التنظيم الدنيا في مراكز رفيعة، فكان منهم الوزراء والحكام وهلم جراً... ولكن بعد ستة أشهر بدأت أختلف مع هذه المجموعة. أدركت أنهم يتحولون إلى ما يشبه مجاهدي خلق. ترسخت الفاشية. ومنذ ذلك الوقت تقرر عندي أننا حتى إذا قيض لنا أن نجتاز ثلاثين ثورة أخرى-وهذا على ما أظن قول معروف لي- فإن شيئاً لن يتغير ما لم يطرأ على ثقافتنا تغير جوهري. إن أول ما قررت منظمة مجاهدي-انقلاب فعله كان إنشاء منظمة من أجل السيطرة على الشعب. كان هذا موقفهم منذ البداية. واشتد الجوع إلى السلطة، وأعقبه الصراع الداخلي. لذلك استقلتُ، وبدأت أعمل في الإذاعة كصحفي.

سياسة الانعطاف الشعري

ج. د.: من كان المسؤول عن الإذاعة آنذاك؟

م. م.: كانت الفوضى سائدة، إذ كان الجميع متورطين على نحو ما من الحزب الجمهوري إلى مجاهدي-انقلاب. أما المسؤول عن الإذاعة والتلفاز فقد كان قطب زاده [أحد مرافقي الخميني القدماء، والذي تولّى إدارة شبكة التلفاز الوطني، ثم أُعدم لاتهامه بالتخطيط للإطاحة بالجمهورية الإسلامية]، ولكنه لم يكن متورطاً في الإدارة اليومية للمحطتين. والمواد التي كانت تقدمها الإذاعة كان يعدّها اثنا عشر شخصاً مختلفاً. وقد عملت أنا في دائرة إعداد المواد عدة أشهر، ثم انتقلت بعدها إلى دائرة البث. كنت الكاتب الوحيد في قسم البث في الإذاعة حتى بعد مرور سنة على الثورة. كانوا يقدمون فاصلاً موسيقياً مدته دقيقتان. وكان عليّ أن أكتب المادة التالية في ذلك الوقت القصير. وبعد الانتهاء من ذلك، كانوا يقدمون مرة أخرى دقيقتي موسيقا أكتب خلالهما الشيء التالي.

ج. د.: أهذي هي الإذاعة الوطنية؟

م . م . : نعم . كانوا غير قادرين على إنتاج برامج . كانت البرامج تستغرق ثلاث ساعات ، أما فيما تبقى من الوقت فكان البث مباشراً . كنت أحياناً أعدو هنا وهناك كالمجنون . لقد أصبح أعضاء مجاهدي-انقلاب الذين كانوا دوني في المنظمة أعلى مني مقاماً في العمل . ولقد رفضت الانضمام إليهم ثانية على الرغم من محاولات إقناعي الحثيثة بذلك . قلت : إنني قد قطعت علاقتي بكل المنظمات ، وسوف أصبح فوضوياً ! كان هناك ثلاثة أحزاب سياسية متورطة في عمل الإذاعة ، وهي الحزب الجمهوري ، وحزب بني صدر ، وحزب مجاهدي انقلاب ، كان كل واحد منها يتولى إدارتها ثماني ساعات كل يوم . ولقد كنت الكاتب الوحيد لكل هذه الأحزاب . لذلك كان علي أن أنظمّ لغتي ، فأقول شيئاً خلال فترة هذه المجموعة ، وشيئاً آخر خلال فترة المجموعة الأخرى . ومع ذلك لم أقل إلا ما أريد قوله بكل ما يقتضيه الوضع من حكمة وحذر . وفي آخر الأمر ، أدركو «أن هذا الرجل يستغفلنا جميعاً . » فأقولوني من الخدمة . ثم إن مصطفى روخسفات Rokh-sefat [ناشط إسلامي بارز] قرر أن يشكل مجموعة من أصحاب المواهب ، ويفتتح مركز سمّي Hozeh-ye Andisheh va Honar-e Islami .

ج . د . : هل كان هناك نساء في هذه المجموعة ؟

م . م . : كان هناك واحدة أو اثنتان في البداية ، وازداد عددهن فيما بعد . بعد أن بدأت العمل في المركز ، أخذنا ننشر بعض تلك القصص في السلسلة المسماة su-reh ، والتي صدر منها نحو مئة طبعة .

ج . د . : أكان الذين عملت معهم شباباً كلهم ، أما كان بينهم أحد من كتاب ماقبل الثورة؟

م . م . : لا . كانوا جميعاً من الشباب . وحين بدأنا نكتب سيناريوهات ، كتبت واحداً ، وعملت مجموعةٌ فيلماً مستنداً إليه هو «تفسير» Explanation يشبه إلى حد بعيد مسرحية سارتر «الأيدي القذرة» . إنه قصة رجل يريد تفجير قنبلة ، وفجأة يكتشف وجود أطفال بالقرب من المكان . وقبل أن تنفجر ، يقبض عليه

رجال السافاك، فيخبرهم عن أمر القنبلة حتى لا يصاب الأطفال بأي أذى. يندهشون منه، ويظهرون الاحترام له. يقول: «لا أستطيع مواصلة هذا العمل، أنا لم أقصد قتل أحد.» غير أن الفيلم كان رديئًا، كما استغرق إنجازه وقتًا طويلاً. وفي أثناء تلك الفترة، شاهدت فيلمًا رديئًا للمخرج إراج قادري. وطلب مني أصدقائي أن أنقده، بيد أني أدركت حينئذ أنني لا أومن بالنقد فعلاً. وتقرر عندي أن كل من يقبل ذلك عليه أن يصنع الأفلام التي يريدون أن تُصنع، وعليّ، بدلاً من نقد الأفلام، أن أصنع أفلامي الخاصة. وبعد شهر بدأت العمل. لقد ألهمني قادري صناعةَ الأفلام.

السينما تُنجي

ج. د.: هل تذكر عنوان فيلم قادري؟

م. م.: «المعرضون للخطر». وهو قصة مجموعة من الأجلاف المسجونين... واحد منهم قتل أمه، وآخر اغتصب أخته... تنجو هذه المجموعة من السجن، وتهاجم العراق دفاعًا عن الشعب الإيراني! اعتبرت أنا أن ذلك أمر مهين، إذ أننا، نحن القوميين جميعًا، لسنا أفضل ممن قتلوا أمهاتهم. كانت القصة حافلة بالأحداث والعنف والأكاذيب شأن قصص هوليود. أما الفيلم الذي عملته أنا فهو «توبة نصوح» Nasuh´s Repentance. وهو قصة صاحب مصرف تصيبه نوبة قلب، فتظن أسرته أنه ميت، فتستعد لدفنه. ولكن جسده يتحرك بعد ذلك، فيلوذ أفراد الأسرة بالفرار. ويدرك بعد أن أفاق من غشيته أن أسرته التي اعتقد أنها تحبه حبًا جمًا تخشاه حيًا أكثر منه ميتًا. ويتحقق عنده أنه لم يشعر بارتباط عاطفي بالأسرة. وإذا كان ذلك كذلك، فلماذا أرهق العديد من الناس من أجل تقديم العون لهم؟ ويأخذ في التفطن للخطايا. فعلى سبيل المثال، كان يرفض القروض من غير سبب. فهو الآن يستغفر الله من ذلك. وكان قد جدد منزله وأعلاه، وألقى على المنزل المجاور ظلاً دائمًا، وهو الآن يستغفر الله من ذلك. ويدرك أن الذنوب

الصغيرة التي اقترفها في حياته من الكثرة بحيث تجعل الاستغفار عديم الجدوى. ولذلك فإن من الأفضل أن يكف عن اقتراف الذنوب. وحين أتذكر هذا الفيلم الآن أرى أن فيه حساسية فيلم ياسوجيرو أوزوYasujiro Ozu، مع أني لا أزال أجد صعوبة في فهم أعمالي الأولى. والآن يمكنني القول إن التحيز يحكم هذا الفيلم، رغم أن المنظور ديني جاف. ولكنه مع ذلك شديد الاهتمام بالصراع من أجل علاقات إنسانية أفضل. وهذا ينجم عن عاملين: الأول هو أن السيناريو الأول الذي كتبته قد حُوِّل إلى فيلم تحويلاً سيئًا، والثاني هو أنهم حاولوا أن يصنعوا فيلمَ أحداثٍ من سيناريو فلسفي وسياسي.

ج. د.: مهلاً! كم كانت المدة الفاصلة بين مشاهدتك فيلم إراج قادري وإخراجك فيلم «توبة نصوح»؟

م. م.: كانت شهراً واحداً.

ج. د.: واكتسبت في شهر واحد كل ما احتجت إلى معرفته فيما يتعلق بالجوانب التقنية للإخراج؟

م. م.: هذا ما حدث حقًا. وأنا أعتقد أن من الممكن تعلم الجانب التقني للإخراج في غضون شهرين، والأهم من ذلك هو أن يكون عندك فكرة عما تريد أن تقول.

ج. د.: وقبل مشاهدة فيلم قادري، وقبل إخراج «توبة نصوح»، لم تستعمل الكاميرا قط؟

م. م.: مطلقًا. إن تأثير جدتي الديني في مرحلة الطفولة قد جعلني أنفر حتى من الموسيقا. عند مروري على حانوت تصدر عنه موسيقا، كنت أسدّ أذني حتى لا أسمعها. وكنت أحيانًا أذهب إلى السينما مع أمي وزوجها الذي، كما قلت، كان متدينًا ومسيَّسًا، ولكن كنت أجادلها في صحة وضع الشادورchador، وغير ذلك، وكنت أقول لها: إنها ستذهب إلى جنهم بسبب ذهابها إلى السينما. ولما

كنت أشارك في النشاطات السياسية وأنا في الخامسة عشرة إلى السابعة عشرة، شاهدت بعض الأفلام... منها فيلم أمير نادري «تانغسير» Tangsirالذي اعتُبر فيلماً ثورياً، وفيلم تروفوTruffaut «٤٥١ فهرنهايت» الذي ما أزال أحبه، ورأيت في ذلك الوقت أنه ينطبق على حرق السافاك للكتب المراقَبة. والآن يبدو أنه له علاقة بالصلة بين السينما والأدب، وإمكان الغاء هذه العلاقة في المستقبل. كما شاهدت فيلما آخر هو «الأم»، ولكن لا أعرف أي نسخة فيلم عن القصة قد شاهدت. أما في السجن، فلم نشاهد أفلاماً. أو حتى تلفازاً باستثناء الأخبار. ولكن في عام ١٩٧٨، أخذ التلفاز يعرض سلسلة من الأفلام الجيدة-مثل فيلم بيرجمان الذي نسيت اسمه.

ج. د.: «الختم السابع»

نعم. وشاهدت أيضاً آنذاك فيلمين إيطاليين ثوريين على التلفاز. وبعد الثورة شاهدت نحو ستة أفلام، أحدها مرَّ ذكره، أي «المعرضون للخطر» وآخر للمخرج أمير كافيدل Qavidel. وعلى هذا أكون قد شاهدت عند الشروع في إخراج «توبة نصوح» أقل من خمسين فيلماً.

ج. د.: وهكذا فإنك بعد إخراج «توبة نصوح» -

م. م.: عملت «عينان عمياوان»، و«البحث عن مأوى». ولكنني أتذكر أنني قبل البدء بإخراج أفلام، أو كتابة مخطوطات، قرأت قصصاً قصيرة وروايات ومسرحيات كل يوم قرابة عام ونصف العام. لذلك مع أني لم أشاهد أفلام كثيرة، فإنني كنت مطلعاً على الأدب الذي وراء الأفلام. ولما بدأت أصنعها، كنت أفكر فيها لقطة لقطة حتى النهاية. وحين قصدت وزارة الإرشاد للحصول على مال لأصنع فيلماً، أدهشهم أنني لم أُحضر أي صور، أو فيلم super-8، أو أي شيء لعرضه عليهم. قالوا: «كيف ستصنع فيلماً من غير خبرة سابقة؟» لذلك استقرضت مالاً من زوج أمي، وبعض الأصدقاء، واشتريت كاميرا Tousiمن طراز Travel-ling، وجهاز إسقاط، وبعض العدسات-كل ذلك مقابل ٢٠٠,٠٠٠ تومان [نحو

۳۰,۰۰۰ دولار آنذاك]. عملت اثنتي عشرة نسخة من الفيلم، وهذا رفع التكاليف إلى ۷۰۰,۰۰۰ تومان. كنت أنوي إعطاء الفيلم لزوج أمي إن اتضح أنه فيلم جيد، والتعايش معه إن كان سيئًا. وهكذا موّلت فيلمي الأول بالمال المستدان، شأن المكتبة التي أنشأتها. ولكن الأرباح التي حصلنا عليها من هذا الفيلم قد موّلت الاستوديو الذي أقمناه في مركز الفنون [Hozeh]. واشترينا رافعة من الخارج، وبعض كاميرات أخرى ذات عدسات سكوبScope.

السيرة السينمائية الكاملة

ج. د.: أود أن أعرف المزيد عن الأفلام التي أخرجتها حتى الآن.

م. م.: يمكن تقسيم أعمالي إلى أربعة مراحل. في المرحلة الأولى عملت «توبة نصوح» و«عينان عمياوان» و«البحث عن مأوى» و«مقاطعة». وهذه المرحلة تعكس تجاربي السابقة: خلافي مع اليساريين والمجاهدين، ومعاداتي للفاشية. لقد حركني الاعتقاد بأن هذه المنظمات كانت تفسد إيديولوجياتها. وما تبقى في آخر المطاف مجموعات يعتقد أعضاؤها أنهم يملكون الحقيقة وحدهم، وهو اعتقاد لا يؤدي في اعتقادي إلا إلى الفاشية. ومع أنني أعرف أن تلك الفاشية مرتبطة بالمشكلات الثقافية والاجتماعية، فما أزال أفضلها على الشيوعية والفوضى. وأعرف أيضًا أن المنظمات الدينية المؤمنة بالأفعال العنيفة قد انتهت إلى الفاشية. هذا ما شعرت به استنادًا إلى تلك التجارب المبكرة. وعلى هذا فإن هذه الأعمال هي إما ذات نزعة أخلاقية مثل «توبة نصوح»الذي يقول للناس كيف يعيشون، أو سياسية مثل «مقاطعة». إذا شاهدت هذا الفيلم ستدرك أن خلاصته نقد مختصر للفاشية. وهذان العملان الأولان قد تأثرا أيضًا بآرائي الدينية آنذاك، ومن الواضح أنهما من عمل إنسان يفتقر إلى خلفية سينمائية، كما أنهما حافلان بالأخطاء.

ج. د.: كيف استقبل المخرجون والنقاد السينمائيون المعترف بهم أفلامك؟
كانت تلك الظروف فظيعة، والسماح بصنع الأفلام امتيازًا.

م.م.: عندما بدأت أصنع أفلاماً ثارت ثائرة المخرجين الذين لم يكونوا قادرين على صناعة أفلام بعد الثورة. لقد أثار غيرتهم ظهور جيل جديد من المخرجين، لذلك أخذوا يهاجمونه. وهذا الموقف كان أحد أهم التجارب التعليمية في حياتي. لقد بدا لي أن الجميع يكرهونني، ولكن كل من شاهد أفلامي أُعجب بها.

ج.د.: هل استخفوا بك لأنك مرتبط بالحكومة؟

م.م.: لا، على الإطلاق. أنت تعلم أن أولئك السينمائيين كانوا معتمدين على الحكومة في معيشتهم. أظن أن أفلامي أثارت غيرتهم.

ج.د.: غيرتهم؟ كيف يمكن أن يغار منك بيزائي ومهرجوي وكياروستامي؟ لقد كانوا معلمين معترف بهم في إيران، وكنت أنت مجرد مبتدئ في الحرفة. لعلك تعني أنهم استاؤا سياسياً وحرفياً من حصولك على موارد مالية لصنع أفلام لم تتوافر لهم.

م.م.: اليساريون قالوا: إنني متدين. والمتدنيون قالوا: «ما حاجتنا إلى الفن؟». كان لكل مجموعة شكواها. ووزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، وهي الحكومة، سألت: «من أولئك؟ ولِمَ يصنعون أفلاماً؟» لقد أهانوني كلهم. وغدوت مشكلة. ولذلك فإن ٦٠ بالمئة من شهرتي في المرحلة الأولى ترجع إلى خصومي. ولقد قال بعضهم أيضاً: إن عملي ليس «سينما»-وهذه تهمة بلهاء، إذ أن عملي كله سينما. أي تعريف للسينما ينبغي أن نتوافق معه؟ إن لكل واحد سينماه.

ج.د.: أنا موافق معك. الظاهر هو أن أفلامك تحمل طابعك الخاص ولكن كنت تعرف أنك تفتقر إلى التجربة، وأن السينما فن يقتضي منك التمكن من متطلباته الأساسية علي الأقل، وسواء «أغار» النقادُ منك أو لا، فلاشك في أن لديهم ما يدعوهم إلى الاستياء. ألا توافق على ذلك؟

م.م.: حسنًا. دعني أتناول ذلك على النحو التالي. بعد أن عملت ثلاثة أفلام -«توبة نصوح» في ١٩٨٢، و«عينان عمياوان» و«البحث عن مأوى» في ١٩٨٣- عزمت على قراءة كتب عن السينما طيلة عام. واتبعت الطريقة ذاتها التي اتبعتها في السجن، وهي شيء تعلمته من السجناء. وهذه الطريقة تقوم على جمع كل ما يمكن حول موضوع معين، وقراءته قراءة مقارنة، والتوصل إلى بعض الاستنتاجات. جمعت نحو ٤٠٠ كتاب عن السينما -مجموعات مترجمة ومعدّة في الغالب. اشتريت الكتب المتيسرة، واستعرت الأخرى أو عملت نسخة مصورة عنها. ثم قضيت ستة أشهر في قراءة هذه الكتب من الصباح حتى الليل، دوّنت ملاحظات حول كل ما رأيته ذا أهمية. قسمت المادة إلى موضوعات متنوعة مثل «تشغيل الكاميرا» و«الإخراج» و«التنظيم» و«الصوت»... ثم إنني فرّعت هذه الموضوعات، فقسمت «تشغيل الكاميرا»، مثلاً، إلى «العدسات» و«الحركة» و«الزوايا» إلخ. ولما انتهيت تحصّل عندي معلومات وفيرة. هناك، مثلاً، من يجادل ضد استخدام عدسة الزوم Zoom، ويعلل آخر عدم استخدامه مخففات الصوت Filters. دوّنت ملاحظات حول كل ذلك. وبينما كنت أكثّف وأرتّب ملاحظاتي، إذ وجدت أن باستطاعتي أن أكتب كل ما يتعلق بعدسات الكاميرا، مثلاً، في صفحة واحدة. بعد ذلك اختصرت كل ما كتبت حتى أصبح في حجم دفتر صغير. دفتر جيب احتوى على خلاصة ٤٠٠ كتاب مقسمة إلى ١٠٠ عنوان. ولقد أخرجت «مقاطعة» بعد هذه العملية. وأدهش الجميع أن ذلك الشخص الذي عمل تلك الأفلام الثلاثة الأولى قد صنع شيئًا مختلفًا. هكذا أنظر إلى المسألة. إن من ينال دبلومًا عليه أن يقرأ ١٢٠ كتابًا، أي عشرة كتب في السنة. وكم عدد الكتب المطلوبة من أجل نيل شهادة كلية؟ لنقل: ٢٠٠ كتاب. وماذا عن الدكتوراه؟ ٣٠٠ كتاب. حسنًا. صحيح أنني لم أدرس السينما في مدرسة، غير أني قرأت عن الموضوع ربما أكثر ممن حصل على دكتوراه، أو على الأقل قرأت قَدْرَ ما قرأ. وأنت تذكر تلك اللجان [اللجان الثورية] التي كانت في غضون ذلك تقيم أرشيفات تضم أفلام فيديو متنوعة، ورديئة.

ج. د.: أنا لا أذكر ذلك. لم أكن هناك.

م. م.: أنت محق. على أي حال، كان يوجد أرشيف فيه ٤٠٠ فيلم فيديو كلها من النوع الدريء. أفلام طويلة يمثل فيها بيك ايمانفردي -Beik Imanver di[ممثل شعبي في أغلب الأفلام التجارية]-وأشياء من هذا النوع. بعضها كان ايرانيًا، وبعضها أجنبيًا- كلها فظيعة. وكان بينها نحو خمسين فيلمًا يمكن مشاهدتها على التلفاز. ولقد شاهدت نحو هذا العدد من الأفلام، إضافة إلى كتبي التي تعلمت منها أكثر ما احتجت إلى معرفته. وباستثناء بعض الأفلام، فإنني الآن لا أشعر بأي رغبة في مشاهدتها، مع أنني اعتقدت في ذلك الوقت أنها في الغالب جديرة بالمشاهدة. ولابد من القول: إن معظم تقنيتي جاءت من تلك الكتب، وليس من الأفلام. وعلى سبيل المثال فقد شاهدت وقتئذ فيلم هيتشكوك «الطيور» الذي كان أحد الأفلام الجيدة. وشاهدت «لص الدراجات»، و«المواطن كين»، الذي لم يزدني تكرار مشاهدته فهمًا له! ولا أزال أعتقد أن الذين يعتبرونه فيلمًا عظيمًا بلهاء يخشون الانكشاف، فيواصلون وصفه بالعظمة كالببغاوات. (يضحك). ولا أرى ما يدعو الناس إلى قول ذلك:

ج. د.: دعنا نرجع إلى فيلم «مقاطعة». كيف تصف أهميته في سياق عملك؟

م. م.: يقع هذا الفيلم بين المرحلة الأولى والثانية. والمرحلة الثانية تضم «البائع المتجول» و«راكب الدراجة» و«زواج السعداء». تعالج هذه الأفلام قضايا اجتماعية... كان قد مرّ على الثورة عامان، وعندها مِلْتُ إلى الاعتقاد أن الحكومة الجديدة لن تفعل شيئًا جديراً بالاهتمام. تساءلت: «ماذا سيعقب هذه الشعارات؟» لقد ضُرب اليسار. صحيح كنت قلقًا من إمكان توليهم السلطة، لكنني أدركت عندئذ أن الرأسمالية قد أخذت تشدّ الخيوط التي توجه الحكومة. وهذه الأفلام هي نقد للرأسمالية وآثارها على مجتمعنا. وفي هذه الآونة أخذ شكل أفلامي يتحسن من الناحية التقنية. لقد أحسنت صنعها على نحو جعلها فوق الفيلم الإيراني

المتوسط الجودة. وهذا ما فتح الباب أمام الأفلام الإيرانية للدخول إلى مهرجانات الأفلام الدولية. ومع أن هذه الأفلام كانت ذات تأثير في دائرة المهرجان، فإن مدراء الفارابي [مؤسسة سينمائية] كانوا منزعجين... إذ أنهم لم يقدموا رسمياً «زواج السعداء» أو «البائع المتجول» إلى أي مهرجان دولي. ويرجع هذا إلى أن الفيلمين أثارا حقد الجناح اليميني داخل إيران، وخشيت مؤسسة الفارابي أن يسرق فوزهما بالجوائز نصيبيها. لذلك لم يجيزوا إلا فيلم «راكب الدراجة»، وحتى حين اقترحت المشروع، طلبوا مني تصويره في باكستان. ثم إنني صورت ٩٠ بالمئة منه في إيران، و١٠ بالمئة في باكستان. أما بالنسبة إلى مرحلة الثالثة فهي تشتمل على «وقت للحب» و«ظلمات على زايندا-رود» و«حدث ذات يوم، أيتها السينما» و«الممثل». والفيلم الأخير هو أسوأها، وأحسنها «وقت للحب» و«حدث ذات يوم، أيتها السينما». أما «سلام سينما»Salam Cinema» و«لحظة براءة» فهما مثل «مقاطعة» في أنهما لا ينتميان إلى هذه المرحلة تماماً-إنهما ينتميان ولا ينتميان. غير أن هذه الأفلام تشكل بلاريب مرحلة واحدة.

ج.د.: كيف تحدد أفلام المرحلة الأخيرة؟

م.م.: أفلامي الأخيرة توضح مسألة النسبية. أي أن المشكلة التي واجهتني في المرحلة الثانية هي ارتكاب أخطاء المرحلة الأولى التي صورت فيها اليسارين أشراراً، والمتدينين أخياراً. ففي أفلام المرحلة الثانية الفقراء هم الأخيار، والأغنياء هم الأشرار. وهذا يعني افتقار هذه الأفلام إلى العمق النفسي. الحقيقة في المرحلة الأولى يحددها الدين، وفي الثانية تحددها العدالة الاجتماعية، والحقيقة في كلتا الحالتين أُحادية الجانب، مطلقة... وما تغير في المرحلة الثالثة هو الشخصيات. لقد أصبحت أكثر تعقيداً، فلا يرى المشاهد أخياراً وأشراراً. إن كل واحد خيّر وشرير في الوقت ذاته، كل واحد رمادي. هوذا أهم تغير في المرحلة هذه. كما أن هذه الأفلام تخلو من مركزٍ للحقيقة...

ج.د.: وماذا تعني بقولك «تخلو من مركز للحقيقة»؟



أخرج مخملباف «الممثل» على صيغة ترمي إلى إثبات قدرته على صناعة فيلم فني يحقق نجاحًا في شباك التذاكر وبرزت فاطمة موتماد آريا كإحدى أفضل الممثلات في مرحلة ما بعد الثورة.

م. م.: أعني أن الحقيقة غير موجودة! وفي واقع الأمر، إن بؤرة هذه الأفلام هي هذا السؤال: ما هي الحقيقة؟

ج. د.: أنا غير متيقن من متابعتك. أنت تتحدث عن «الحقيقة». بأي معنى تتحدث عنها؟ هل تتحدث عنها باعتبارك فنانًا أم باعتبارك مؤمنًا؟

م. م.: دعني أوضح. في فيلم «وقت للحب»، ينظر إلى الحقيقة من منظورات ثلاثة، وفي «حدث ذات يوم، أيتها السينما» من منظورين على الأقل، وكذلك في «ظلمات على زايندا-رود» الذي ينظر إلى الثورة من زاوية ما قبلها، وزاوية ما بعدها. ويصح هذا على فيلم «الممثل» الذي هو قصة شخص يريد أن يصبح فنانًا، غيز أن الظروف لا تتيح له ذلك. إن المرحلة الثالثة من أفلامي تتحدد إلى حد بعيد بتحليل الظروف التي تحكم حيواتنا مصوَّرة من خلال منظورات متعددة. إن كل واحد يستخدم الشكل الذي يناسب محاولته رؤية هذه القضايا... ولم يدخل الضوء إلا في المرحلة الرابعة. إن الجوهر الدنيوي للمرحلة الأولى هو الذي يجتذبني إليه، غير أن دنيوية المرحلة الرابعة هي التي أثرت فيّ أعظم التأثير... لقد تقدمتُ نحو الحياة والإنسانية، وابتعدت الجدية القاتلة. ولكنني لا أستطيع حقًا أن أقول الكثير عن هذه المرحلة، لا أستطيع أن أكون منصفًا في حكمي عليها. وكأني لا أتحمل النسبية أيضًا. في هذه المرحلة الرابعة أنظر في مسألتين عامتين هما تعددية وجهات النظر، والأسى الإنساني. أنا أبحث عن منظور عاطفي، والدفء في أفلامي يأتي من فرح العيش في محيط الأسى الإنساني-ليس النوع الرقيق من الأسى. وبنية هذا الأسى هو ما بحثت عنه ولا أزال. وهذه السنة الأخيرة تشابه السنة التي سبقت إخراج «مقاطعة»، حين لم أفعل شيئًا إلا القراءة. في هذه الأيام شاهدت أفلامًا عديدة، وأجريت مناقشات، وفكرت في المستقبل، أي فكرت فيما ينبغي أن أحتفظ به من المراحل السابقة، وكيف أمضي قدمًا.

ج. د.: أخبرني، يا محسن، عن زوجتك، وتجاربك في الحب، والزواج، ومولد أطفالك، وموت زوجتك الأولى الفاجع.

م. م.: بعد أن خرجت من السجن، كما قلت لك، قُبض علي أثناء تأسيس منظمة مجاهدي-انقلاب. ولما حدثت الثورة، فوجئنا بها -ظننا أنها لن تنتصر قبل نضال عدة أعوام. وكان أحد الذين اعتقلوا معي من مجموعتنا الأصلية حسن لانغروي الذي كانت تربطه بالمرأة التي ستصبح زوجتي صلة قرابة. وبعد نحو شهر أو شهرين على الثورة قال لي: إنه قد قرر الزواج بالفتاة التي كانت رفيقة لنا. ثم سألني: «ألا تريد أن تتزوج؟، فقلت، نعم، ولِمَ لا؟ (يضحك). وقال لي بعد ذلك: إن له قريبة قد تعجبني. سألته إن كان يعرفها حق المعرفة، فأكد ذلك، وأخبرني إن أسرتها فقيرة نسبياً. كانت أمها ميتة، ووالدها، وهو صاحب حانوت، متزوج مرة أخرى، وعنده ثمانية أولاد. وأخبرني أيضاً أنها كانت نشيطة جداً في الثورة، في المظاهرات وغيرها.

أتصدق أنني وافقت على الزواج بها من غير أن أكون قد رأيتها من قبل؟

وحين ذهبوا لترتيب الخطبة، استحوذ عليّ الارتباك ولم أذهب... أتذكّرُ أنني كنت في مركز القيادة حيث كنا نعالج قضايا تنظمية، كاتخاذ الاستعدادت لاستقبال بني صدر الذي كان سيأتي ويتكلم. لقيت آنذاك صديقي وطلبت منه صورة لخطيبتي. وفي تلك اللحظة بالذات دوّت في الجو طلقات نارية، فخفت... ظننت أن أحداً قد أعدم. واتضح أنه آمر السجن الذي كنت فيه-بعد أن سمعت صوت إطلاق البنادق، أعلن مكبر الصوت أنه قد أعدم. كانت لحظة سيئة. وبالتالي يمكنك أن ترى الظروف الغريبة التي أحاطت باقتراننا! عند الاستعداد للزواج، كان عندي بنطالان باليان من بناطيل الجند. ذهبت إلى منزل خطيبتي، ففتحت الباب زوجة أبيها، فتبادلنا التحيات. أوضحت لها من أنا، وأنني قد أتيت

من أجل التهيئة للعرس. ورأيت فاطمة أول مرة. كان ينقصها بضعة أيام حتى تبلغ الثامنة عشرة. تحدثنا، وقررنا أن نتزوج رغم أنها تصغرني ببضعة أيام، وسوف نحصل على الرخصة فيما بعد. ثم إن زوجة أبيها طلبت مني بكل تهذيب ألا أرتدي البنطال ذاته في يوم العرس. قلت: «مستحيل تغيير معتقداتي!». كان عند قريب لي أصغر مني سنًا بدلة. قدرتها، فلم تتقدر عليّ، كان الكُمّان ضيقين، والبنطال غير مناسب. ثم ذهبت إلى حلاق كي يقص لي شعري قصةً تليق بالمناسبة، فحصلت بدلاً من ذلك على قَصّةِ شعر قصيرة للغاية. وعلى هذا تخيَّلْ عريساً نصف أصلع في بدلة عجيبة (يضحك)... يا له من عرس! لم أُرِدْ رخصة ولا غيرها... أردت أن أكون مثل الإمام علي وزوجته فاطمة. وكان اسم زوجتي فاطمة طبعًا. هكذا كانت الحال عندما كانت الشعارات تملأ رؤوسنا... ثمة مشهد في فيلم «زواج السعداء» تقول فيه إحدى الشخصيات: «من المستحيل أن أعيش مثل الإمام علي وفاطمة». في ذلك الوقت كان من المستحيل العيش من دون تلك الشعارات. وتقرر أن نتزوج بعد عدة أيام. تذكرُ أن اللجان كانت تدير كل شيء في تلك الأيام. سألني بهزاد نبافي: «أين كنت يوم أمس؟» فأجبت: «كنت منشغلاً بالزواج.» فقال: «أهذا وقت الزواج؟» ثم ذهبنا معًا إلى مدرسة الرفاه Refah [مركز القيادة الثورية]، وأخذنا رفشين ومكنسة، ثم قصدنا مبنى المجلس [البرلمان الإيراني] الذي سيطر عليه بعض المدنيين. كنسناه، وجهزنا مكتبًا للعمليات العسكرية. في تلك الأيام كان بازرجان في الرفاه، والسجناء محتجزين في الرفاه، والإمام الخميني مقيمًا في الرفاه، وإلى هذا المكان يأتون من أجل تسليم الأسلحة التي استولوا عليها خلال الثورة. كان الهياج طاغيًا هناك، لذلك نقلنا مركز العمليات إلى المجلس، فنظفنا ذلك المكتب، وأصلحنا جهاز هاتف (يضحك) -في اليوم التالي أصبح المبنى مقر إدارة الشؤون الخارجية. وهكذا تزوجت وسط هذه الضوضاء. وأدركت آنذاك أنني لست مهتمًا بالزواج... ولم نكن قد حصلنا بعد على رخصة. أخذنا فراشيْن، ومصباحيْن، وصحونًا وملاعق، وانتقلنا إلى غرفة تناسب صرصوزاً. كان ذلك يشبه كل الشبه ما يجري في فيلم علي حاتمي



بدأت كاميرا مخملباف السيريالية تتعاطى السحر منذ فيلم «زواج السعداء». وفي هذا المشهد الراقص يُجفل الرجل المخبول المرأة المقتربة، فيسقط من يدها صحن حبات الرمان.

«المضطدون» The Downtrodden. لقد شاهدت الفيلم فيما بعد، وسرعان ماعلقت به للتماثل الشديد بينه وبين حياتي الزوجية المبكرة.

حين تركت المنظمات السياسية، وانتقلت إلى الإذاعة مع فاطمة، أنا صرت معدّ برامج، وهي أصبحت مذيعة. وبعد أن ولدت سميرة، صرنا نأخذها معنا إلى محطة الإذاعة، ويُعْنَى بها أحدنا أثناء العمل. ولما عملت في مركز الفنون استدنت بعض المال، وبنيت منزلاً على الجانب الآخر من شارع «ولي عصر» بين فُرنيْن للآجر... غير أن المنزل انهار حين وسعنا الطريق نحوه، لأنهم بنوه على أرض غير مستقرة. عشنا هناك حتى عملت فيلم «البائع المتجول». كانت فاطمة معي عندما أخرجت «البحث عن مأوى» و«زواج السعداء»، ولكنها لم تصاحبني كثيراً في أثناء تصوير «مقاطعة» لأنه وُلد لنا طفل آخر. وكانت معي في أثناءتصوير «راكب الدراجة» باستثناء الأقسام التي صورت في باكستان. لقد عملنا معًا على نحو ما حتى النهاية.

أُرغمنا على الانتقال ثانية في عام ١٩٩٢ ... ومع اتساع شهرتي، ولاسيما بعد أفلام المرحلة الثانية التي عالجت قضايا اجتماعية، كنا نجد كل يوم أعداداً من الناس واقفين عند بابنا. لقد ظنوا أنني، بعد إخراج «زواج السعداء»، قادر على إعطائهم قروضًا. كانوا يأتون بأطفالهم المرضى... كنا أحيانًا نستأجر منزلاً، وأحيانًا أخرى نشتري واحدًا...

المنزل الأخير الذي اشتريناه... كان في دولتبادDolatabad... لا أحب رواية هذه القصة... كانت تلبس بنطالاً بلاستيكيًا ماصًا للعرق، وذهبت لتضيء مصباح زيت كان عندنا. انسكب بعض الزيت عليها... فاشتعلت فيها النار... اندفع الجيران لإطفائها، ولكن بعد فوات الآوان... استغرق ذلك دقيقة فقط. كانت مع أختها في البيت تشاهدان فيلمًا. ولقد احترقتا كلتاهما. احترقت أختها لأنها حالما رأت النار حاولت إنقاذها فاشتعلت النار في ثيابها أيضًا... كانت ثيابها بلاستيكية أيضًا. احترق جسدها كله وهي تركض من غرفة المعيشة إلى المطبخ في الطابق

العلوي... كيف يمكن وصف ذلك؟ انظر إلى عود ثقاب محترق، وتصور كائناً بشرياً محله... النار... وصفوا لي كيف وقعت شرارة على ملابسها. وكيف كانت تزداد انتشاراً كلما خبطتها بيدها. لذلك مزقت ملابسها... وفي المستشفى، يا للمسكينة... كانت تلك الملابس هي الأسوأ... الملابس البلاستيكية، حالما تشتعل فيها النار، تلتصق بالجلد وتحرقه. لقد كانت هي سبب هذا كله. في ثانية واحدة، قليل من الزيت شرارة طارت وتحولت إلى نار ملتهبة، واستغرق ذلك دقيقة. حين اشتعلت فيها النار، أخذت تركض حول الغرفة. ثم اندفع الجيران إلى المكان، وحاولوا إطفاء النار. كنت أنا في منزل أمي... مرت خمسة أيام... الملابس ملتصقة بالجلد... وفكرت في ذلك المنزل الذي سيغدو قبراً إذا انتقلنا منه. (توقف).

أما بالنسبة للأولاد، فقد ولدت سميرة بعد عام من الثورة، وميسام بعد عامين منها، وولدت هناHana وأنا أعمل «زواج السعداء».

ج.د.: وعلى هذا فإن زوجتك كانت منهمكة في عملك.

م.م.: أجل. ومثلت أيضاً في «حدث ذات يوم، أيتها السينما» وفي «الممثل» وفي أفلام أخرى. كانت تملأ أي دور احتاج إليه. حين احتجت، مثلاً، إلى ممرضة في «زواج السعداء»، ارتدت زي الممرضات، وأدت الدور. كانت تؤدي أدواراً كثيرة، ولكنها صغيرة كلها. كما أنها اشتغلت بالسيناريوهات، وخاصة في كتابة أدوار النساء. والأولاد أيضاً يظهرون في العديد من أفلامي... هكذا جرت الأمور... أي أنني لم أقع في الحب... لقد جاء الحب بعد الزواج. كانت فاطمة فتاة عادية من جنوبي طهران... دُهشتْ عندما رأت أن الكثير من رفاقي قد أصبحوا وزراء، وشغلوا مناصب رفيعة أخرى في الأعوام التي أعقبت الثورة. كانت تقول مازحة: إن الثورة كانت خدعة لأن أولئك الأصدقاء الكثار قد أصبحوا ذوي شأن.

ج.د.: وماذا عن زواجك الثاني؟

م.م.: تزامن هذا مع إخراج فيلم «سلام سينما» تقريباً. تزوجت مرضية، أخت فاطمة.

ج.د.: ولم يولد لكما أطفال آخرون؟

م.م.: لا. لا نريد المزيد من الأطفال.

الفن بوصفه مستقبلاً

ج.د.: ولا شك في أن الحياة أصبحت صعبة بعد فاطمة.

م.م.: إن تعرفي إلى عالم السينما كان مصادفة مثل لقائي مع زوجتي. لقد تزوجتها ثم أحببتها فيما بعد. ولما ماتت فاطمة، لم أتصالح مع هذا الحادث إلا بعد مرور سنتين. كنت في حالة سيئة-لم أستطع أن أعمل. لوسألتني عن أسوأ تجربة في حياتي لقلت: إنها فقدان المرأة التي صحبتني ليل نهار. كانت إنسانة مدهشة، تُعنى بالأولاد، وتدير المنزل، وتتصل بالأقرباء، وتساعد زوجات أصدقائي-وفجأة زالت في ثانية، هي التي تحفظ ميلون ذكرى عني. لقد وقعت في حبها رويداً رويداً، وكذلك السينما. وكان هناك عوامل أخرى. بيع من كتابي الأكثر رواجاً ۱۲۰,۰۰۰ نسخة. وكما تعلم فإن الكتب في إيران يطبع منها۳۰۰۰ نسخة. و۱۲۰,۰۰۰ نسخة من سيناريو شيء كثير حقاً. ولكن شاهدَ فيلم «مقاطعة» مليون مشاهد في طهران وحدها! إن ما بيع من التذاكر في يوم واحد عند عرض فيلم غير شعبي لي يعادل ما يباع من كتاب شعبي في خمسة أعوام. لم أستطع أن أُفلت من هذه الحقيقة... أنا لا أصنع أفلاماً من أجل الأجيال القادمة، بل من أجل نفسي. التواصل أمر مهم بالنسبة إليّ. إضافة إلى ذلك، فإن كل ما أعمله-كتابه المسرحيات والقصص القصيرة- حاضر في أعمالي السينمائية.

ج.د.: ولكن في صيغة أقرب إلى الكمال والتكامل المتبادل.

م.م.: تماماً. أنا أفكر أيضاً في الموسيقا التي استخدمها في أفلامي. ولذا فأنا

مؤلف موسيقي إلى حد ما. الصورة مهمة أيضاً، كما هو المسرح. الفيلم هو شكل فني أكثر كمالاً، والإمكانات أعظم. السينما هي التي مكنتني من رؤية الكثير من بلدان العالم بحيث فقدت القدرة على احتمال السفر، تلقيت أربعين دعوة في العام الماضي. ومردُّ ذلك إلى مجال السينما العالمي. الأدب ليس كذلك. الأدب ليس كذلك. في اللغة الفارسية، ليس لدينا إلا القليل من الكتب التي ترجمت إلى الإنكليزية، مثلاً. ولكن كم فيلماً إيرانياً قد عرض في كل زاوية من العالم؟ إن السينما هي الفن الأكثر عالمية، والفن الذي يستخدم لغة عالمية. وهذه الأسباب هي التي حملتني على الانصراف إلى السينما، والتخلي عن الكتابة للنشر، هي التي سهلت عليّ اتخاذ القرار.

ج. د.: أخبرني عن الأربعين بلداً التي زرتها.

م. م.: لم أزر هذا العدد من البلدان. تلقيت دعوات عددها نحو ذلك، وعرضت أفلامي في نحو سبعين بلداً. أنا لم أسافر كثيراً. أنا أكره السفر. كانت أهم رحلاتي هي رحلتي الأولى إلى لندن، وكانت المرة الأولى التي أرى فيها الغرب. شعرت بأن كل ما قيل لي من أشياء سيئة عن الغرب كان أكاذيب. لقد أخذوا الفروق بين الشرق والغرب، وشوهوها، وأعطوني صورة مبتذلة عن أحوال الغرب. وتواقتت زيارة بريطانيا مع مشاهدة فيلم «أجنحة الرغبة» Wings of Desire للمخرج فيم فيندرز Wim Wenders. كانت الصدمة من الشدة بحيث غدوت مريضاً، عانيت صداعاً في الرأس استمر نحو خمسة عشر يوماً في ذلك الوقت. لم يكن لأي فيلم تأثير في نفسي مثل تأثير «أجنحة الرغبة».

ج. د.: ما أكثر شيء أحببته في هذا الفيلم؟

م. م.: كان في الفيلم جميع الشعارات الدينية التي كنت أُنشدها، ومع ذلك فالفيلم صوَّر الغرب! وكنت قد بدأت أتوصل إلى تلك النتائج من غير مساعدة أحد. أترى؟ لو ذهبت إلى لندن قبل أعوام من ذلك، لَمَا كان للبيئة ولا للفيلم ذلك التأثير في نفسي. يصل الناس أولاً إلى استنتاجات، ثم يبحثون عما يثبتها.

ج. د.: هل احتجت إلى فيندرز بغية تأكيد استنتاجاتك؟

م. م.: نعم. أنت تصل إلى افتراض نسبي-في لوكارنو قلت لي: إن إبسن Ibsen قد قال عندما حضره الموت: as taraf-e digar [من ناحية أخرى]- ثم إن ذلك يعني شيئاً بالنسبة إليك لا يمكن أن تستوعبه خلاف ذلك. إن لم يحدث ذلك تصل إلى استنتاج مؤداه أن كل شيء غريب ولا معقول، وتنشأ في أعماقك قوة خفية تضع كل شيء في الحياة موضع تساؤل. وتشعر أن في سعادة الحياة وجمالها ضرباً من العبث. لذلك يحسن أن نرى الهزل في الأشياء، وأن لا نأخذ كل شيء مأخذ الجد. لقد طلب أوزوOzu أن لايكتبوا اسمه على شاهدة قبره، بل كلمة «لا شيء». وأنت تفهم ذلك، وترى أن أوزو على حق. صحيح أن أوزو ليس كما قال، إذ أننا نجد في عمله حيوات كثيرة، ولكن مع ذلك فإن كل ذلك لا شيء أمام عمليات الحياة الهائلة. وهذا هو السبب الذي يجعلني لا أفكر في عمل شيء إلا صناعة الأفلام من الآن فصاعداً. ولقد خطر لي أن أقلع عن ذلك مرة أو مرتين بعد وفاة فاطمة، ومحاولات الرقابة إيقافي عن العمل. وحتى إذ اضطررت إلى تغيير عملي، فلن أفكر إلا بالأعمال البسيطة. إذا أدرتُ مركز فنون، على سبيل المثال، فإني سأحجم عن إلقاء التوجيهات. أحب صناعة الأفلام لأن فيها حركة. أستطيع أن أذهب إلى موقع معين، وأعمل هناك كل يوم. إن حياتي كلها قد وقعت في شرك الحركة والتغير الدائمين-هذا هو ما يدفعني إلى تبسيط كل شيء في حياتي، واختصاره، وتلخيصه، إلى الحد الأقصى.

ج. د.: بناء على هذه المقدمة، ما الذي يحثُّك على العمل الآن؟

كما قلت لك، هناك شيئان في عملي الآن يثيران اهتمامي هما الحياة والإنسانية. وحين أقول: إنسانية، فإني لا أعني الدين والإيديولوجيا، بل أقصد «الكائن البشري» بالمعنى الأنقى للكلمة. نحن أحياء، لذلك ينبغي أن نعيش، ونحن بشر، ولذلك علينا أن نكون بشراً. هوذا ما يحثني لا شيء غيره. ها هي ذي أكثر الأشياء جوهرية.

ج. د.: عندما تتحدث عن قضايا تخص إيران في نيويورك أو طوكيو، أو غيرهما، وينتقد شاهد مجهول عملك، كيف تفهم نقده؟

م. م.: إن لون عملي ونكهته محليان، أما محتواه فلا. فهو يتعلق بالولادة والحياة والموت. وأنت تعلم أن «البائع المتجول» مؤلف من ثلاثة أقسام: الأول يتعلق بالولادة، والثاني بالحياة، والثالث بالموت. وهذا قد يحدث في إيران، غير أنه قصة الإنسانية كلها، قصة الوصول والرحيل، قصة الحب، قصة الحياة. إن معاني هذه الأشياء متشابهة عند الناس في كل مكان. حتى لو عملت فيلمًا عن القومية الإيرانية، فإنه مع ذلك سوف يتردد صداه في مكان آخر للناس فيه تجربتُهم القومية الخاصة.

ج. د.: ولكن ليس ذلك ما أعنيه. أنا أيضًا أومن بأن الفن لا يمكن أن يصبح عالميًا تمامًا ما لم يكن محليًا تمامًا. وأفضل الأمثلة على ذلك هي أفلام ساتياجيت راي Satyajit Ray وكوروساوا. دعني أضع سؤالي في صيغة أخرى. هل حدث أن فسّر ناقد أوروبي أو آسيوي أو أفريقي أحد أفلامك تفسيراً أثار استغرابك أو دهشتك؟

م. م.: أجل. كنت أُدهش من تعليقات الناس. فكثيراً ما التقطت وسائل الإعلام المختلفة أكاذيب وإشاعات عني، فتأثر بعض النقاد بها، فشوهت آراهم. وعلى سبيل المثال، قيل: إنني كنت أحد رجال الدين الحاكمين في إيران، لذلك فإن هؤلاء النقاد يشاهدون عملي، ويحاولون أن يفهموا كيف تجردت من زي رجل الدين، في حين أن أساس افتراضهم غير صحيح. وهناك معلومة خاطئة أُشيعت حولي وهي أنني منهوم بمشاهدة الأفلام. والحقيقة هي أنني ليس لدي الوقت لذلك -تلك مشكلتي (يضحك). أتمنى أن تتاح لي فرصة الجلوس ومشاهدة الأفلام! لقد أخبرتك عن الجهد الذي بذلته من أجل مشاهدة أفلام خلال المرحلة الأولى. وأصبح معروفًا على نحو ما أنني قد قضيت أعوامًا في بعض الأرشيفات المظلمة أدرس الأفلام. وأنت تعلم أن أكبر أرشيف شاهدته ذات يوم هو أرشيف بهمان في

هذا المنزل. أين يوجد أرشيف في كل إيران، ولاسيما بعد الثورة؟ لا يوجد أي أرشيف. هناك المركز الوطني للأفلام، ولكن ماذا يمكن أن يعطوك؟ ما فعلته هو قراءة كتب عن الأفلام. وثمة إشاعة أخرى هي أنني ثقفت نفسي بنفسي، وهذه أيضًا إشاعة خاطئة. لقد تأثرت أعظم التأثر بالكتب التي قرأتها عن الأفلام، وصناعتها وتعلمت من تلك الكتب، ومن الحياة. وكوني لم أتعلم السينما في معاهدها لا يجعلني غريبًا! لقد درست دراسة مستقلة. وعلى سبيل المثال، أحب أن أقرأ عن أوزو، ولكن حين يعرض فيلم له يقولون دائمًا: تعالوا ندعوه.» غير أني لا أجد الصبر! (يضحك) أما إذا أعطيتني مقالاً عن أوزو فسوف أسارع إلى قراءتها، وفي اليوم التالي سأجلس وأكتب مشهداً يلتقط جوهر ما اكتسبته من قراءة المقال. إن تأثير هذه الأقاويل هو أن الشباب المهتمين بعملي يظنون أن عليهم مشاهدة الكثير من أفلامي بغية فهم صناعة الأفلام. أنا أقدم الدليل على أن المرء يمكن أن يتعلم من الكتب، ومن محادثة العارفين بالموضوع، يمكنه أن يتعلم من الكتب أكثر ممايتعلم من المشاهدة. صحيح أن المشاهدة تعلم الإنسان شيئًا عن الحياة، ولكن فهم النظرية يقتضي قراءة النظرية. ثمة مشكلة أخرى هي الرقابة المفروضة علينا. فهي تمنعنا من رواية القصة كلها، فلا نستطيع أن نقول إلا نصف الحقيقة. وعلى هذا فإن الطريقة التي ترتب بها الأمور يجب أن تمثل في نهاية الأمر ما نحاول قوله. خذْ، مثلاً، المقابلة التي أجرتها معي مجلةSorush. فما قلته فيها كان صحيحاً سواء أكان القول يساريًا أم يمينيًا. ولكن إذا انتزعت كلامي من السياق الاجتماعي الذي قيل فيه، فإن العبارات وحدها ستكون مضللة. كأن ينتزع أحدهم جملة من هذا المقابلة عن وصفي للهجوم على الشرطي، وينشرها من غير توضيح. عند ذاك سيقول الناس: ما بال مخملباف هذا! أما يزال يتفوه بذلك الهراء عن العصابات؟ على أني في الحقيقة أتحدث عن تلك الحادثة منتقداً إياها بحيث يراها الآخرون رؤية نقدية! أرأيت ما أعني؟ ثم يقولون دائمًا: إن الصحيفة لم تتسع، لذلك حذفوا البداية، وحذفوا النهاية، وتركوا لك هذه العبارات المنتزعة من السياق.

ج. د.: قال أحدهم ذات مرة: إن لكل شاعر قصيدة تُستمد منها جميع قصائده، ولكن تلك القصيدة التي تشكل جوهر شعره لا يَفُوه بها. وكذلك أنت، ربما يكون في ذهنك فيلم، فيلم تشعر بأن عليك أن تصنعه، وتعتقد أنك سوف تصنعه ذات يوم. وكل ما عملت من أفلام حتى الآن، إنما هو محاولات لتحقيق ذلك الفيلم.

م. م.: لقد عشت مدة من الزمن مع خالتي في منزلها إضافة إلى جدتي وزوج أمي وأمي. ويمكنك أن ترى هذا المنزل في فيلم «مقاطعة». إنه منزل امرأة عجوز. وفي هذا المنزل الصغير المؤلف من أربع غرف فقط تطورت تفاعلات وعلاقات كثيفة. ويبدو لي أنني أحاول دوماً صناعة ذلك الفيلم. كل شيء يرجع إلى طفولتي، إذاً، نحن لا نقول إلا نصف ما نضمر. ففي مجتمع تطغى فيه الرقابة الرسمية والذاتية، لا يمكنني أن أقول ما أضمر تماماً. هل يمكنني أن أتحدث، مثلاً، عن جدتي، وكيف شوشتُ، في ظني، جوهر تدينها، وكيف كانت عواطفي نحوها ممتزجة بالمشاعر الدينية؟

ج. د.: هذا ليس بالأمر الغريب. إن أحد أعظم شعرائنا الأحياء قد أخبرني أنه ذات مرة كان يراقب جدته وهي تمشط شعرها، وفي أثناء ذلك سقط شعاع على شعرها الفضي. قال، وهو غير مؤمن: «لقد رأيت الله في تلك اللحظة.».

م. م.: صحيح... لذلك فإنك كلما استقبلت أحداً من أقرباء جدتك، اكتشفت أنه شبيه بالأب الذي تخلّى عنك. أترى؟ إن قصتي هي قصة الافتتان والتجرد من الأوهام، الافتتان أولاً بالنشاط السياسي ثم التجرد من أوهامه، والافتتان ثانياً بالفلسفة والتجرد من أوهامها بعد ذلك...

شعرية الحالم

ج. د.: دعنا نتحدث عن الشعر. هل تفضل الشعر القديم على الحديث؟

م. م.: لدي الكثير من الكلام غن الشعر الفارسي. أنا لا أعرفه معرفة جيد،

ولكنني شديد التأثر به. فمن الشعراء الإيرانيين أفضل أنا شخصيًا فوروخ وسهراب. إن لغة شاملو لغة سامية! غير أني لا أحب قصائده في الحقيقة. ومع ذلك، فمن المستغرب أنني حين أريد تلخيص فكرة -عندما أريد، مثلاً، أن أوضح تعلقي بإيران رغم أنني لست قوميًا- أردد كلمات شملو: «إن مصباحي يتوهج في هذا المنزل»، مع أني لا أحب تلك القصيدة حقًا. ومن الآخرين لا أحب كثيراً حتى نيما. غير أني أحب فوروخ. ولابد من قراءة كل عملها حتى يُعرف سبب استصغاري أجزاء منه، واعتباري أجزاء أخرى منه لا نظير لها. أما سيبهري فهو على العموم يحركني. إن الناس في رأيي ثلاثة نماذج. النموذج الأولى يعاني تعاسات لا أساس لها، ولكنه يعاني تعاسات تافهة لا حصر لها. ذات صباح استيقظت وأنا أفكر في تأنيب نفسي. لقد حاولت أن أنام، غير أن قولاً قيل عني منذ ست سنوات أخذ فجأة يضايقني، بقيت مستلقيًا ساعتين قبل أنهض وأنحي باللائمة على نفسي لأنني أربكتني هذه التعاسة التافهة. وقلت في نفسي: هذا مسيء للسمعة، لأن المفترض أن أتجاوز الأنشغال بالتوافه-الانشغال بما قيل عني منذ سنوات خلت. والنموذج الآخر من الناس هو الذي يعيش كالأطفال من أجل السعادة، وفي السعادة، فهو يبتهج بالحياة، وهذا النموذج ذو التعاسات الصغيرة يكون عادة رومانسيًا، ويعاني الكثير من الأدواء. والمبتهج بالحياة متحرر من القلق، ولايدع المتاعب تكبحه. والنموذج الثالث هو المُثقل بالبؤس البشري. إن فوروخ، في أول كتبها الثلاثة، ممتلئة بالتعاسات الصغيرة.

ج. د.: من أي نموذج أنت؟

م. م.: أجدني في أفلامي أبحث عن بهجة الحياة البسيطة، وأنا مهتم قليلاً بذلك البؤس الإنساني الذي ذكرت. أنا أكره التعاسات الصغيرة، مع أن بعض أفلامي مليئة بها، فيلم «الممثل» مليء بها. إن النموذج الذي أود التعبير عنه هو نموذج سيبهري الراسخ الجذور في شعر عمر الخيام وفي الطفولة. أعتقد أن الفن يؤثر أكثر مايؤثر عندما يرجع إلى شيئين. خذ بكاسو، مثلاً، في مرحلته التكعيبية

المبكرة، حين كان يرسم صوراً متأثرة بالفن الإفريقي. إن جميع تلك الأشكال التي أخذها عن الفن الإفريقي، والتي هي بسيطة وساحرة، مألوفة عند الجميع. أو خذْ الفنانين الذين يعودون بنا إلى الطفولة، إلى طفولة البشرية. وأنا أرى أن أكثر الممثلين تأثيراً هم أولئك الذين يتصفون بالبراءة وسحر الشخصية. وشارلي شابلن هو المثال بالطبع. نحن لا نحب الناس ذوى البراءة السلبية. والبطل المثال هو الشخص البريء والفعّال في الحياة. وهذا هو سبب إعجابنا بالأطفال البارعين في الكلام، إذ أننا نتقبل براءتهم لأنهم أطفال، وننجذب إلى طاقتهم. إن البحث عن شخصيات تتفق مع هذا المثال هو بحث عن كنز بالنسبة إليّ، لأن سحر هذي الشخصيات الجذاب Charisma يأتي من حيواتهم، وبراءتُهم من إنسانيتهم. إن سيبهري فيه الكثير من البراءة، ولكن سحره الجذاب ضعيف. وفوروخ ساحرة جداً ولكنها أقل براءة. من المؤلفين الآخرين أنا لا أحب صادق هدايات بالفعل... ولكنني أرى، في هذه الأيام، أن سيبهري يشبه نبيًا أحب الحياة. إن معظم الإيديولوجيات مؤسسة على رسالات الموت- حتى الماركسية. إن ماركس قد شغلته العدالة الاجتماعية، وهذا صحيح، غير أنه نبي الموت أكثر من أي شيء آخر. ولئن اتفقت مع سيبهري، فذلك مردّه إلى خطيْن في شعره: «أنا مسلم أصلّي للوردة، والنهر هو سجادتي.» إنه ينتقد من خلال رؤية طبيعية، هذه البلاد التي ننتمي إليها.

ج. د.: دعني أسألك هذا السؤال. قلت: إن رؤيتك للأشياء كانت أكثر قتامة منها الآن، ما الذي جعلك تتغير؟

م. م.: إن حالي تشبه حال رجل مستاء، يصرخ ويشتم، يفتح الباب بشدة وهو غاضب من كل الجالسين في الغرفة. كما أنه قد يكون عنده شيء يريد قوله، ويريدهم أن يصغوا إليه. وبعد أن يفضي إليهم بما صدره، ماذا يعمل بعد ذلك؟ عليه إما أن يغادر، وإما أن يجلس ويقول: «حسنًا. هاتوا لنا شيئًا لنأكله، دعونا نشرب الشاي معًا.» يمكنك القول: إن القتامة ربما كانت في المجتمع، ولكنها تشتد

في طريقة نظري إلى الأشياء. والشيء الآخر الذي أودّ قوله هو شيء أبسط بكثير وهو الأبوَّة. إن الأب لا يتمنى شيئًا لأولاده أكثر من العيش في أمن وأمل. بعد أن ماتت زوجتي، قرأت لهم عدداً ضخماً من القصائد كي أحيي فيهم الأمل. أترى؟ أنت تخاف دومًا أن يصبح ولدك ثوريًا، أو قائد ثورة عالمية كبرى. وشيئًا فشيئًا تبدأ في رؤية تماثل بين الإنسانية كلها وأبنائك. وتبدأ بالشعور بأنك لا تملك الحق في إعاقة سعيهم إلى حياة آمنة. هي ذي الأبوَّة ولاسيما حين يكون الأولاد في سن المراهقة، وتخشى أن ينهمكوا في السياسة، أن يفقدوا حيواتهم في سبيل قضية ما. الأبوة تحملك على العمل من أجل أمنهم وآمالهم. لذلك فإن الأبوّة، ودبيب الشيخوخة، هما أحد أسباب تغيري. السبب الآخر هو الواقع الاجتماعي. إذا كان الواقع مشرقًا، كنت كذلك. وإذا لم أستطع أن أقول شيئًا، اضطررت إلى التكلم بالمجاز. أترى؟ كانوا ينشرون القتامة في المجتمع، ووجدت نفسي لا أتحدث إلا عن تلك القتامة. ثم إنني تقبلت في بطء أن لا أعتقد شيئًا إلا حقيقة الوجود البسيطة-العيش. العيش في البياض. إن إيديولوجيتي بيضاء. ولقد اقتنعت بها بعد رحلة قمت بها إلى الهند.

ج. د.: متى كانت هذه الرحلة؟

م. م.: في أول زيارة للهند، كتبت سيناريو قاتمًا بعض الشيء اسمه «خبز وزهر»، قطعنا المسافة بين المطار والفندق في نحو ساعة ونصف الساعة. مررنا حذاء ممشى عريض غاص بالناس. كان حشد هائل من المتسولين مخيماً هناك. لم يكن أحدهم يحمل وعاء للتسول... كانوا خليطًا من الرجال والنساء والأولاد والقطط. والأسمال البالية وكل شيء. كنا ندخل في الغسق. ولكنهم، كما تعلم، كانوا يرقصون! كل واحد كان يرقص مثل أحد شخصيات أمير نادري. قلت في نفسي: هؤلاء مجانين! ظللت أنتظر اجتياز سيارتنا لهم، ولكن الطريق كان بلا نهاية. واتصل مشهدهم طوال الساعة ونصف الساعة.

ج. د.: في أي مدينة كان ذلك؟

م.م.: في بومباي عام ١٩٩٠ أو ١٩٩١. ظننت في البداية أنهم يقضون يوم عطلة دينية، أو أن إحدى الخرافات قد هاجتهم ذلك الهياج. ولكن ذلك بدا أنه أمر عادي، وهم يفعلون ذلك كل ليلة. ولم أكف عن التساؤل عما يدفع أولئك الناس إلى الرقص هكذا. ثم إن السينما الهندية- على المرء أن لا ينسى السينما الهندية. إن الهند تنتج نصف ما ينتجه العالم من الأفلام، والسينما عنصر مهم في حياة المجتمع هناك. أولئك المتسولون يطلبون منك أولاً بعض المال بغية شراء شيء من الطعام، ثم يطلبون منك ثمن تذكرة سينما. في السينما يستغرقون في الأحلام. ولِمَ لا؟ هذه بلاد تزعم أنها اشتراكية، ولكن القاعدة الإقتصادية لذلك غير موجودة. إن ثوراتهم كانت تهدف إلى العدالة الاجتماعية، ثم اتضح بعد ذلك أن التقدم اتخذ وجهة تقنية وعلمية، وافتُرض أن ذلك سيساعد الشعب. وعلى هذا هل سيشاهدون أفلامي، أم أفلام ساتياجيت راي، ليعرفوا أنهم فقراء ومعدمون؟ دعهم في أحلامهم! إن البنية التحتية اللازمة لمساعدتهم غير موجودة. إنهم كالطفل المريض الذي ينتظر الإبلال من مرضه، وحتى الآن لم يعالجوه إلا بالمسكّنات. والحاجة الاقتصادية إلى الأفلام الهندية منضفرة مع روح الشعب الهندي الذي هو هندوسي متعلق بفرح العيش من جهة، ومن جهة أخرى متصالح مع منبع هذا الفرح الذي هو السينما الهندية. لذلك تواصل هذه السينما بيع الأحلام، ويواصل الناس ابتياعها. لقد خلطوا الحلم بالواقع، فإذا عرضت عليهم فيلماً قاتماً ارتكبت خيانة ضدهم، لأن الفيلم القاتم لن يغير شيئاً، بل سيجعل الحياة أثقل وطأة عليهم. وهذا هو السبب الذي جعلني أرضى بأن يكون متسولو الهند معلمين لي، وجعلني أكتب سيناريوهات منذ ذلك الوقت دون انقطاع. لقد كتبت عدداً كبيراً منها، وأهملت معظم ما كتبت. أأنت تعلم كم مرة كتبت «لحظة براءة»؟ لقد استمر صراعي مع هذا السيناريو طيلة أربع سنوات. ثم إنني قرأت بعد ذلك أن عمل سيبهري بعد زيارة الهند قد تغير تغيراً كبيراً.

ح.د.: إن صادق هدايات قد زار الهند أيضاً، ولكن ذلك انتهى به إلى الانتحار في باريس.

م. م.: كانت تجربته مختلفة - تجربة سيئة. أما أنا - تمر بي لحظات استنارة، تكاد تكون صوفية، سواء أكان الإلهام مما أراه أم مما أقرأه، أم مما أسمعه. كتبت قطعة هي، باختصار، نوع من المقارنة بين ثلاثة أنواع من الصوفية: الإسلامية والبوذية والهندوسية. قابلت بينها، وحاولت أن أفهم لماذا الصوفية الهندوسية أكثر انفتاحاً. إنها صوفية قريبة من الناس، متيسرة لهم، ونتائجها مباشرة بالنسبة إليهم. لماذا الصوفية البوذية لا تزال مثالية رغم أنها تجلب الطمأنينة لأصحابها؟ ولماذا الصوفية الإسلامية مريضة جداً. (يضحك).

أسباب الأدواء الثقافية

ج. د.: ما هي في رأيك أسوأ سمة ثقافية؟

م. م.: في المجتمع الإيراني؟

ح. د.: أو في الثقافة الإيرانية.

م. م.: هناك بعض الأفلام التي انتقدت بعض السمات الثقافية والاجتماعية في إيران، ومنها مسلسل «العم العزيز نابليون» [مأخوذ عن رواية ساخرة للكاتب Jiraj Pezeshkzad]، يتوهم فيها دائي جان نابليون أن خادمه ماش قاسم جاسوس انكليزي، ينكر ماش قاسم ذلك - لاأدري إن كنت تذكر؟

ح. د.: أجل، أتذكر جيداً، لقد قرأت الرواية، ولكنني لم أشاهد المسلسل. لقد بدأ عرضه بعد أن تركت البلاد.

م. م.: صحيح. ما أقصده هو أن ماش قاسم عندما يرى أن ربَّه الزائف يعتقد أنه جاسوس انكليزي، يصدق ذلك ويعترف (يضحك). هذه استعارة في حقيقة الأمر عن وضع المجتمع الإيراني، أعني تشك في نفسك إلى حد تصدق معه الاتهامات الموجهة إليك، حتى اتهامك بالجاسوسية. ومن سوء الحظ أن



تجمّد الصورة الأخيرة من فيلم مخملباف «لحظة براءة». وتحدق الكاميرا في الوجه المكشوف لامرأة عاشقة تحمل قطعة خبز، وأصيص ورد بدلاً من بندقية وسكين محتملين.

المجتمع الإيراني غير ناضج من هذه الناحية. فبدلاً من العمل الجاد من أجل هدف معين، يفضل الناس بذل الجهد للتأكد من أن الآخرين لايبلغون ذلك الهدف أبداً. نحن متفقون في المصارعة، ولسنا متفوقين في كرة القدم، لأننا فرديون! كرة القدم يجب أخذها مأخذ الجد كرياضة جماعية قبل انبثاق الروح الجماعية. والتقوى يجب أن تكون جادة قبل أن يكون لدينا قادة من رجال الدين. ولكن حتى التقوى هي نوع من تفخيم النفس عندنا. وكما قلت، نحن، لسوء الحظ، شعب يهتم بما يفعله الأخرون أكثر من اهتمامه بعمله، ولذلك فحين نلاحظ أن أحداً يحسن العمل، نضاعف جهدنا ابتغاء منعه من بلوغ الهدف. والأمر الآخر هو أننا أمة يكثر فيها الادعاء والنفاق. حتى مستهلك الهيروين المدنف يدّعي أن مصارع. نحن جميعاً نبد ومصارعين، غير أننا في الخفاء نحن مدمنو أفيون وهيروين. وهكذا الحال في حياتنا السياسية. إن هذي هي سمات قومية.

هذا فضلاً عن أن إيران مجتمع التمييز بين الجنسين أيضاً. انظرْ إلى برلماننا. كم نسبة النساء فيه؟ كم عدد المقترعات؟ كم عدد الشركات والمكاتب التي تديرها نساء؟ على الحكومة أن تبادر إلى معالجة هذه الحالة، لأن تعترض سبيل تقدم النساء. أنت تذكر أن رضا شاه قد أطلق بعض الحريات للنساء بالقوة -اقتضى الأمر استخدام القوة ضد المجتمع نفسه ابتغاء إحداث هذه التغيرات، لأن التمييز بين الجنسين هو إحدى سمات الثقافة الإيرانية. ففي حين يمكن أن تتصور امرأة ترأس مجلس الوزراء في باكستان، فإن مثل هذا الأمر غير ممكن في إيران. وهذا لايرجع إلى الإسلام فقط. نحن أقرب إلى أفغانستان في نظرتنا إلى المرأة منا إلى الهند وباكستان.

أنا أرى أن المشكلة الكبرى في إيران هي الايمان بالحقائق المطلقة. كل واحد يعتقد أنه محق تماماً. ولذلك أخفقت الديمقراطية في إيران. فالديمقراطية قضية ثقافية قبل أن تكون قضية سياسية. نحن جميعاً نعتقد أننا مالكو الحقيقة الوحيدون، وعلى كل واحد أن يخضع لأفكارنا. نحنْ نفتقر إلى تقليد المناقشة العامة. نحن

لدينا، بدلاً من ذلك، منبر الواعظ الذي تصدر عنه المونولوجات. تذكره! أنت أوضحت لي الفرق بين المنبر والدائرة المستديرة. وسواء أشغل المنبر شملو أم جلال الأحمد، فالأمر سيان. هل تستطيع أن تحاور شملو؟ أهذا ممكن؟ أتستطيع أن تحاور الأحمد، أو صمد بهرانجي؟ الحديث مع هؤلاء سيكون وحيد الاتجاه.

لاتستطيع تحقيق الديمقراطية لأن كل واحد يرى نفسه مالكًا للحقيقة، ولايستطيع أن يتصورها متعددة الجوانب، وموزعة بين الناس. ولذلك يصعب أن ندخل في حوارات حقيقية. ماأسباب ذلك؟ لأننا لانستطيع أن نُفلت من الإيمان بأنبياء الكتاب الواحد. هذا يصير أحد أتباع شملو، والآخر يصبح معارضًا له. غير أن الحقيقة في واقع الأمر غير موجودة في مكان واحد! وبما أن ثقافتنا العلمية ضعيفة جدًا، نتجادل حول هذا الكتاب أو ذاك، وأي منهما سيقدم إلينا الأجوبة جميعها، متجاهلين أن كلا منهما قد يحتوي على بعض الأجوبة. إن الأصولية تصرفنا عن إدراك الواقع، وتقودنا إلى الفاشية. فحين يكون للحقيقة مرجع واحد، ولايستطيع تفسير ذلك المرجع إلا شخص واحد، فإن الصراع الذي ينشأ يكون صراعًا بين المطلقات. وكل واحد يصبح محاربًا من أجل الطائفة التي ينتمي إليها. وينتهي بنا الأمر إما إلى اتباع شريعتي وإما إلى اتباع موتاهاري Motahhari، وليس إلى رأيين اثنين. شخصان يتجادلان، والباقون يقرعون صدورهم.

في كتابي عن فيلم «سلام سينما»، أزعم أن إيران لم تعرف المثقفين قط. المثقفون هم أناس يفكرون، ينعمون النظر في الأمور، ويناقشون. ونحن لدينا أناس يصدرون بيانات، ويجادلون. إن الحوار لاقيمة له عندنا، ماله قيمة هو اختيار قائد للسير خلفه. هذه المشكلات هي من أكبر مشكلات المجتمع في إيران. وكل ماعداها يرتبط في نظري بهذه المشكلات الثقافية التي أخرتنا. ففي الوقت الذي انتقل فيه العالم من المرحلة الكلاسيكية، كنا نحن متوقفين. نحن مانزال متخلفين عن الحركة الإنسانية Humanism، ومتقدمين قليلاً في الحداثة والواقعية.

يسافر الناس أحيانًا في أرجاء إيران، غير أن أولئك الذين يغادرون البلد، ويرون ماوراء الحدود، لايرجعون. كم عدد الذين عاشوا في الخارج مدة من الزمن، ثم عادوا ليؤدوا دوراً مهماً في المجتمع؟ لاأحد. لوعاد الإيرانيون المقيمون في الخارج، والذين يبلغ عددهم مليوني نسمة، لغيروا طبيعة المجتمع الإيراني بلاريب. إن مليونين يمكن بالتأكيد أن يؤثروا في ستين مليونًا. إن السفر غير مسموع به في إيران حتى على النطاق الوطني. وإيران المتعطلة عن الحركة كما في المرحلة السابقة، قد بدأت تتراجع في السنوات الأخيرة. نحن مانزال متوجهين جهة الماضي البعيد. أن تكون تقدمياً يعني عندنا أن تؤثر التوجه جهة مرحلة مرّ عليها أربعمئة سنة على مرحلة مرّ عليها ستمئة سنة. هذه الأصولية، هذه الكراهية للنسبية، تؤدي إلى التمييز بين الجنسين، وإلى مشكلات أخرى ذكرتها فيما تقدم. يعتقد بعضهم أن علينا أن نؤثر في المجتمع الإيراني، ويظنون أننا سنحدث تغييراً ثقافيًا في إيران إذا نشرنا كتبًا وعملنا أفلامًا. ولكن الأمر ليس كذلك. إن عمل التغيير الثقافي يكون في إحداث ثورة يتخذ فيها الناس جميعًا قرارات قد ترتبط بأهداف الثورة، وقد لاترتبط، ولكنها تنجم بطبيعة الحال عن الحدث. إن الجو الذي نعيش فيه يربك الناس، بدلاً من ذلك. وبما أن باب الحوار مغلق، ونحن محرومون من الحريات الأساسية، فإن الناس لم يترك لهم إلا القليل للتفكير فيه.

ح.د.: ما هو أساس هذه الثورة التي تودّ أن تراها؟

م.م.: ماأقوله هو أن هذه الثورة قد حدثت، وأهداف هذه الثورة والتجربة التي عاشها كل واحد، قدأدت إلى نتائج معينة. والنتائج حولنا، وهي ما ينبغي أن نقدمه دليلاً على ما أنجزت. وهذه النتائج لم تُقوَّم بعد، أو بالأحرى قُومت تقويمًا غير صحيح. ومع أن هذه العوامل موجودة في حياة كل فرد، فإن الظروف التي تجيز تقويمها تقويمًا صحيحًا لم تتوافر بعد.

ج. د. : ألا يمكن القول: إن فيلمي «غابه» و«سلام سينما» هما نوع من التقويم؟

م. م. : لا. هذا الفيلمان يتضمنان تقويمي الخاص، لاتقويمًا جماعيًا.

ح. د. : حسنًا. إذا صرفنا النظر عن موقعنا في العالم، فما السمات الإيجابية التي تستوقفك في الثقافة الإيرانية، والتي يمكن استخدامها في إصلاح مجمل الأوضاع الثقافية؟

م. م. : (توقف طويل). أنا لاأعلم ذلك حق العلم. إن الميل إلى الخداع والكذب في ثقافتنا أصلهما الخوف من أصحاب السلطة، وهذا الخوف قد أوصلنا مؤخرًا إلى أفكار أساسية تتعلق بالأمانة أيضًا. لقد تمَّ استقطاب الجميع حتى في الشؤون اليومية، وأدى ذلك إلى اعتبار الخداع ضرورة من ضرورات الحياة. ليست الحكومة هي التي تخدع الشعب فقط، بل الشعب يخدع بعضه بعضًا، ويخدع حتى الحكومة. وأنا في السجن، أقمنا ذات يوم صلاة الجماعة، وساقنا الحرس إلى السجن الانفرادي. كنت أنا وراجئيان Raja'ian في هذه الجماعة. ثم إنهم وضعوا راجئيان في زنزانة جماعية عادية مع سجناء غير سياسيين. كم المدة من ١٠ حزيران ١٩٧٨ إلى ١٠ شباط ١٩٧٩؟ [يوم انتزعت الثورة السلطة من الحكومة المؤقتة]. ولما رأيت راجئيان ثانية، سألته عما حدث له. أجاب: «سجنت في زنزانة أحضروا إليها مجموعة من السجناء الجدد الذين قالوا لنا: إن هدفهم طرد الشاه عند نهاية العام. كنا في الزنزانة نحو ثلاثين، فبدأنا جميعنا نضحك. ثم إن السجناء الجدد أخذوا يكتبون اعترافاتهم على قصاصات من الورق حتى يتم إطلاقهم. قلنا لهم: إن احترام الذات يقتضي منهم أن يبقوا في السجن بضعة أيام. نظروا إلينا وكأننا مجانين وقالوا: «نريد أن نخرج حالما يمكن ذلك من أجل الإطاحة بالشاه! أليس عندكم ما هو أفضل من التعفن في السجن؟» ثم أخذ راجئيان يناقش مع السجناء الأكبر سنًا ضحالة الناشطين السياسيين الجدد، وانقطاع الأمل فيهم، وكيف أن



يستخدم مخملباف خلال فيلم «غابه» اللقطات المقربة بغية إظهار وجه المرأة العاشقة، واللقطات الطويلة للرجل الذي تحبه، وهذا قلب جذري لأولية التصور الذكوري للحب، هذا التصور الذي يميز مجمل تاريخ الثقافة الإيرانية.

آمالهم في الإطاحة بالشاه سرعان ما ستؤدي إلى إخفاقهم النهائي. أترى؟ حتى الشاه لم يكن عنده فكرة عما كان يجري. أتعلم لماذا لم يستطع أحد منا أن يتنبأ بالثورة؟ لأن الجمهور الإيراني كان عالقًا بلطم الصدور، وكان مستبعداً أن يغير ولاءه فجأة. وبما أن جميع الحركات السياسية كانت قائمة على الخداع، فقد كانت جميعها تواجه خطر إسقاطها من كذبة جديدة. فاليوم يتدفق الناس إلى الشوارع دعماً لك، وفي الأسبوع القادم ينزل الناس أنفسهم إلى الشوارع مطالبين بطردك من البلاد. وهكذا أصبح الجمهور يخادع نفسه أيضاً. للجمهور ظاهر وباطن. أنت لاتستطيع أن تعرف الإيرانيين إلا إذا زرتهم في بيوتهم. وهذا صحيح في المدن على وجه خاص.

ح.د.: انتظرْ لحظة. عندما سألتك عن أكثر السمات سلبية في الثقافةالإيرانية، أحصيت الكثير منها. ولما سألتك عما يحررها مما هي فيه، قلت أولاً: إنك لاتدري، ثم أفضت في الحديث عن السمات السلبية. فأنت باعتبارك مخرجًا، باعتبارك فنانًا-

م.م.: أعرف. أنا متشائم.

ح.د.: أرجو أن تصغي إليّ. أنت مخرج، وقد عملت فيلماً من شاكلة «غابه»-

م.م.: تحرير؟ مما؟

ح.د.: من ذاتها. من الخداع، والأكاذيب، والبؤس، وهذه الدائرة المفرغة من البلاهة والنفاق-

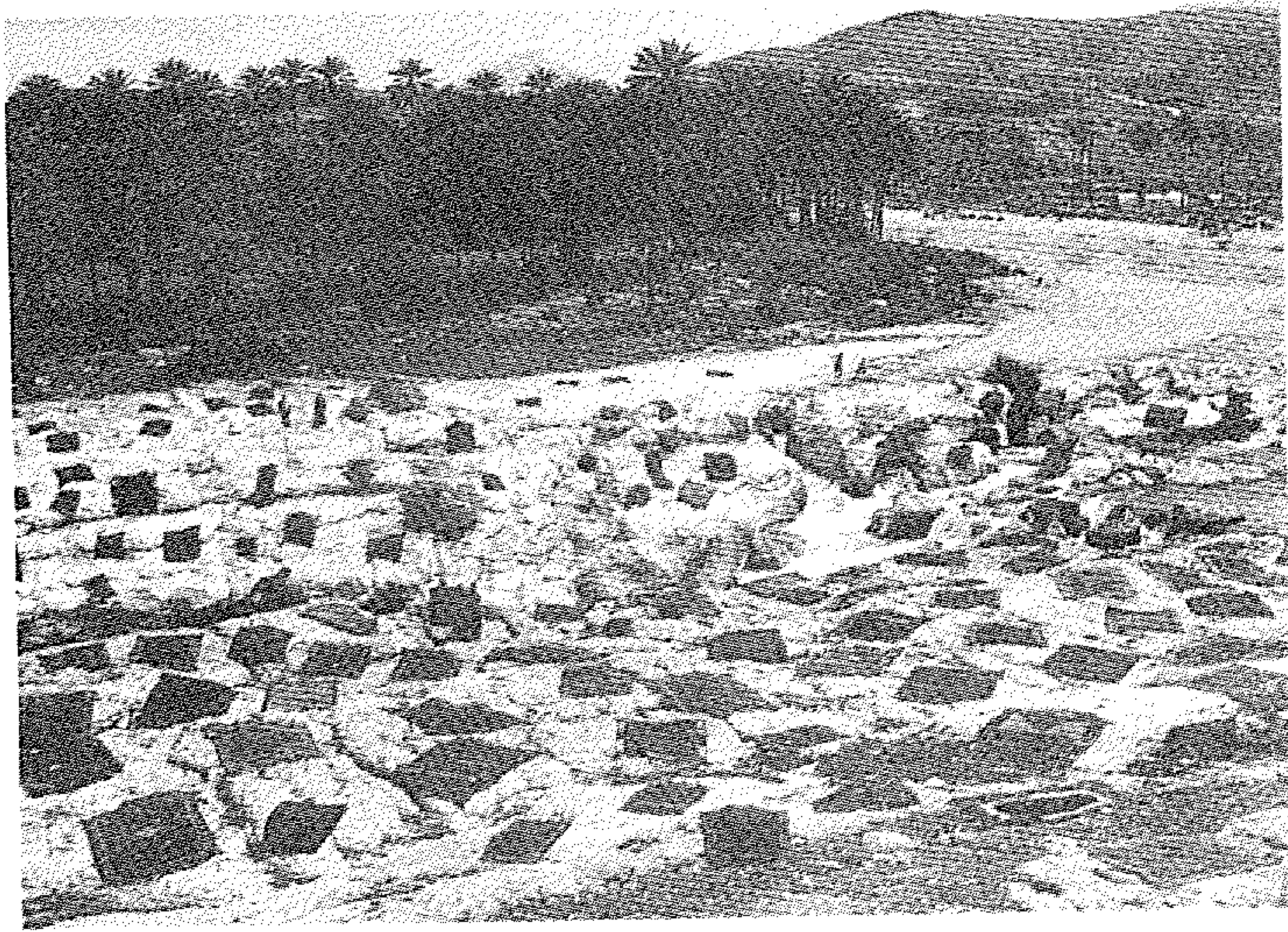
م.م.: من ذاتها؟ ونغفل البعد السياسي؟

ح.د.: لاأبداً. بل في تلك الظروف، وخلالها، وضدها تماماً.

م.م.: ونضع خطة تتجاهل السياسة؟



تحتفي سينما مخملباف بالحياة الغنية بالألوان للبدو الرحل متحدية بذلك اعتداء الثيوقراطية على الجمال.



إن فيلم «غابه» هو قصة حب تُروى بالألوان والأشكال والهيئات المحبوكة كلها معًا في رواية تتلاعب بالتخوم السيريالية.

ح. د.: سأعيد صياغة سؤالي. ماالذي يغذيك أخلاقياً وفكرياً كفنان لايخفي اهتمامه بمصير مجتمعنا؟ وعلى سبيل المثال، أنت تحتفي بالحياة في فيلم «غابة»، فما الذي أمدّ ذلك العمل بتلك الطاقة الأخلاقية والفكرية؟

م. م.: يصعب القول- أنا لاأرى الموضوع من الخارج. لاأقدر أن أعرض بياناً فيه قائمة مطالبي، بل أستطيع أن أعطيك خلاصة مشاعري حيال المأزق الذي نحن فيه. أعتقد أن على الشعب الإيراني أن يسعى وحده ومن أجل نفسه إلى غاية أكثر عقلانية، وليس إلى غاية عاطفية. فالازدواجية. المتمثلة في كون المرء شيئاً في السرّ، وشيئاً آخر في العلن سببها التكون غير المكتمل للشخصية الوطنية. السعادة غير ممكنة. ومن الصعب أن نوقن أننا سعداء بسبب حسد بقية العالم، أو بسبب فرح داخلي متأصل فينا. السعادة حق للإنسان في نظري. ومن يعمل فيلماً واقعياً قاتماً في الهند يبدد وقته. غاندي لم يفعل إلا القليل في نظام الأشياء الكبير. وأخفقت الاشتراكية أيضاً. ينبغي أن تتغير أشياء كثيرة في الهند قبل أن تصبح حياة الناس أفضل... لماذا نوقع الكآبة في النفوس بمثل تلك الأفلام؟ يجب أن يتاح لهم بعض المسرّة في الحياة. الإنسان الذي يضطر إلى بيع جسده من أجل كسرة خبز -تريد أن تصنع له فيلماً عن العدالة الاجتماعية؟ فماذا يُفترض أن يعمل بعد مشاهدة الفيلم؟ أن يقتل الرجل الجالس إلى جانبه؟ إنه لمن التبسيط المفرط أن ترى في الأفلام أجوبة عن هذه الأسئلة الكبرى. هذه المشكلات معقدة للغاية. أنا تحركني مشكلات الإنسانية، وأنت تعلم ذلك، ومعنى الحياة عندي ليس في العيش من أجل ذاتك فقط، بل في العيش من أجل الجميع. وهذا ما ندعوه إنسانية. على أي حال، هذه المشكلات ليس لها حلول واضحة - إن أحد الأشياء التي أحاول القيام بها هو التحدث عن النسبية في مجتمع فيه ميول فردية وأصولية. وأما من يريد اقتفاء أثري بدلاً من شخص آخر، فسأبذل قصارى جهدي كي أثنيه عن اتباعي دون تبصر. أنا أعلم التفكير، التفكير المستقل، ولاأبتغي أتباعاً.

وفي الختام، أنا أختار الفن من بين الدين والسياسة. فكما أن الفن علمني وثقفني، أشعر أن مسؤوليتي هي مواصلة تثقيف نفسي بالفن، فذلك هو ما جعلني حسن الاطلاع... وما أرجوه هو أن يتنفس مشاهد أعمالي هواء مختلفاً عن هواء المكان الذي يعيش فيه. وإذا نجحت في ذلك، فلن يكون ذلك غير إنجاز صغير، بل يكاد يكون غير ذي بال- أنا لاأعتقد أنني أعمل شيئاً مهماً جداً، ولكنني لاأستطيع أن أعمل شيئاً سواه، وعليّ أن أعمل شيئاً، على أن أهمية ما أعمله لاتهمني كثيراً. مايهمني هو طبيعته ونوعيته... إن تأثيري قليل، وأنا أؤثر أكثر ماأؤثر في نفسي. ومن طبائع الأمور أن يتأثر بعض الناس بما أعمل، كما أنا متأثر بالشاعر سبيهري. وقد يتأثر بعض الناس بالذين أثّرت فيهم. ولكنني لاأظن أنني أغيّر العالم بأي حال من الأحوال. وكل من حاول أن يتولّى مسؤولية العالم لم يفعل شيئاً إلا إفساده في آخر المطاف. أنا أنتقد نفسي كل يوم -بدلاً من ذلك، وأغيّر عاداتي كل يوم. أنا صانع أفلام، وأرجو أن لايؤدي ما أقوله إلى حادثة اغتيال، أو قتل أحد في الدفاع عما قلت. إن حياة إنسانية واحدة هي أثمن عندي من السينما كلها.

نحن المخرجين هدفنا التنوير، إعادة الفرح إلى الحياة. كل ما أسعى إليه هو أن يشعر الشخص، بعد مشاهدةأحد أفلامي، أنه أكثر سعادة، وأكثر تلطفاً في تعامله مع الناس. ولا أظن أن السينما يمكنها أن تفعل أكثر من ذلك. وحتى هذا الشيء القليل يحقق مطامحي المرتبطة إلى حد بعيد بالظروف التاريخية. أنا أطمح إلى أن أكون واقعياً، وليس إلى تجسيد مَثَل أعلى، وهذا ما يجعل أفلامي أقرب إلى الواقعية منها إلى المثالية، مع أن المثالية هي بلاريب جزءاً من واقع الحياة بما فيه من أفراح وآلام. وفيما يتعلق بالدين، فأنا في أعماق قلبي مؤمن بالله، ولكن لاأرغب في إقناع أحد بذلك. هذه مسألة شخصية. فما يجذبنا إلى الدنيا هو تفاصيل الحياة، والأنبياء جميعاً جاؤوا ليقولوا ذلك.

عندما أخذت أتردد إلى المسجد وأنا صغير، كنت أنوي إنقاذ الإنسانية. وبعد أن كبرت قليلاً، كنت أنوي إنقاذ بلادي، وأحسب الآن أنني أصنع أفلاماً من أجل إنقاذ نفسي. يمكنني بالأفلام أن أبدع صورة تمثلني، ويمكنني بعد أن أتفحصها وأقول: «أين وصلت؟» ويمكنني أن أعرف مشكلاتي، والأشياء التي أرغب في تغييرها. إنني أصنع مرايا إذًا لأرى نفسي. فعلى سبيل المثال، عندما أشاهد مشهد ذبح النعجة في «البائع المتجول»، أسخط على نفسي، وأتساءل: هل يستحق ذلك الفيلم حياة تلك النعجة؟ وفي «مقاطعة» ثمة مشهد يفقدني عقلي هو المشهد الذي ينتزع أحدهم فيه جناحيْ فراشة. أنا أكره ذلك. ولقد حذفت المشهد. وهذا لايعني أنني لاأفعل الظلم كل يوم، بل إن مجرد سيري قد يؤدي إلى مقتل مئات النمال. وما أعنيه هو أن مايهمني هو تغيير نفسي لاتغيير غيري-على أني لاأعارض تغير الآخرين. أنا لاأعرف ماالحقيقة، لذلك كيف يمكن أن أكون عرّافًا، وأحاول إقناع الآخرين بالتغير؟

هناك حكاية عجيبة تقول: إن الحقيقة مرآة سقطت من يد إله وتكسرت، فالتقط كل واحد قطعة منها، وتقرر عنده أن الحقيقة هي مايراه منعكساً في قطعته، ولم يدرك أن الحقيقة قد تشظّت بين الجميع. وفي رأيي أن كل واحد يواجه حقيقته الخاصة، ولاحاجة إلى القلق الشديد من ذلك. إن المُبْتلين في الحياة يتجاوزون بلاياهم ويواصلون العيش. أنا أتمنى أن لايفقد الناس الأمل في مجرى حياتهم ليس غير. يقول شملو في إحدى قصائدهم: «هذا الطريق الطويل ... مع كل هذا الإيمان بالطريق.» يجب أن نكون مؤمنين بالطريق الذي نسلكه. لاأريد أن أطلب من أحد أن يتبعني، ويبدد وقت الناس بالآراء التي أعتنقها. قال لي أحد الأصدقاء ذات مرة: إن بعض الشعراء يبددون وقت الكلمات. وقلت: إن بعض رجال الدين يبددون وقت المعرفة. ويمكن أن يبدد الثوريون وقت الشعب. سيجد الناس طرقهم

الخاصة. هناك بائع جوال يمكنك أن تسمعه يرفع صوته معلنًا عن بضاعته. إنه يبيع الحِليّ، ويغش بعض الناس أحيانًا، ويحتال من حين إلى آخر. وفي الليل يعود إلى البيت حاملاً طعام أولاده، ثم ينام إلى جانب جيرانه. هذا البائع يعيش في أعماق الواقع. ومدار الحياة في نظره لايتعدى تنظيف صحن، أو امتلاك حانوت صغير، أو العمل مقابل أجر زهيد. هي ذي كل الأشياء التي تستحق أن يعيش المرء من أجلها.

الفصل السادس

في مرآة الآخر
المساهمة النسوية في الحداثة

بوغتت إيران بالحداثة. فبعد الهزيمتين المتتاليتين اللتين مُني بهما ملوك القاجار في حربهم مع الروس، وأدتا إلى خسائر كبيرة في الأراضي، وبعد المعاهدتين المذلتين: معاهدة جولستان Golestan ١٨١٣، ومعاهدة تركمانجاي Tarkmanchai ١٨٢٨، تكشفت حقيقتان في آن معًا: السيطرة الكاملة للقوى الاستعمارية على إيران، وعجز نظام ملوك القاجار عن مقاومة تعدياتها على حقوق إيران وممتلكاتها. وأدّى هذا الوضع السياسي خلال القرن التاسع عشر إلى سلسلة من التطورات في البنية التحتية، والتغيرات في المؤسسات، هيأت الشعب الإيراني للمواجهة المحتومة مع الحداثة. ومن أهم تلك التطورات والتغيرات كان إرسال عباس رضا عدداً من الطلاب الايرانيين للدراسة في أوروبا، وإدخال أول مطبعة إلى إيران، وتبسيط النثر الفارسي تبسيطًا جذريًا، واعتماد خطة واسعة لترجمة المصادر الأوروبية، وإصدار أوليات الصحف، وتشكل الجمعيات الثقافية الطوعية.

وبعد نجاح هذه المبادرات الرائدة نشهد تشكل مختلف أشكال المقاومة للاستعمار الذي اجتاح البلاد، وأنكر الفعل التاريخي على الإنسان الإيراني إنكارًا

قاطعًا. وكانت تلك المقاومات وسيلة تمكّن بها الإنسان الإيراني من العودة إلى ممارسة فعل تاريخي نشيط. ولولا ذلك لَنُبذ تاريخيًا، أو كُيِّف استعماريًا. فلقد واجه الإيرانيون الثقافة الأوروبية من خلالِ مدافع الرأسمالية، شأن غيرهم من الشعوب الواقعة على الطرف المتلقي للحداثة الرأسمالية. ولو تُركوا في تلك الحالة لما كان لهم من خيار إلا الانكفاء إلى «تراث» متخيّل للاحتماء به في مواجهة «حداثة» الحركة الاستعمارية، أو أن «يصبحوا غربيين من الرأس إلى القدم»، كما اقترح مصلح فَتَنَّه «الغرب» فتنة خاصة، إن أشكال المقاومة هذه قد نشأت كمواقع تصر على تطوير إنسان إيراني جديد، واستعادة الفعالية التاريخية.

ومنذ بداية المواجهة مع الاستعمار، كانت رواية النقد الاجتماعي أكثر أشكال المقاومة تأثيرًا، ومرحلة حاسمة من مراحل الانتاج الثقافي الفارسي خلال القرن التاسع عشر. فمن «سفر نامه» للكاتب ميرزا صالح شيرازي (١٨١٩)، إلى «رحلة ابراهيم بك» (١٨٩٨) للكاتب زين العابدين المراغيئي Maraghe'i، ثمة كم هائل من البحوث النقدية التي رسمت خريطة التغيرات الأساسية في تاريخ المواجهة الايرانية مع الحداثة. ولقدكانت البحوث النقدية لكل من ميرزا فاث علي أخوندزاده (توفي عام ١٨٧٨)، وميرزا آغا خان كرماني (توفي عام ١٨٩٥)، أهم تلك البحوث الاجتماعية التي كانت تهدف إلى تنبيه الثقافة السياسية الإيرانية من سبات عهد الإقطاع، وتعبر في واقع الأمر عما تعانيه أمة جديدة من أوجاع ولادة متزايدة.

وفي أعقاب الثورة الدستورية (١٩٠٦-١٩١١) دخل الشعر في متاهة التمرد الخلاّق. ولا يسعنا أن نبالغ في الأهمية النقدية للشعراء المُحدثين الذين ثوَّروا، على اختلاف مشاربهم، المخيلة الإيرانية، وأسهموا بالفعل في تكوين فكرة «إيران» كمصدر نقدي وإبداعي للوعي الجماعي. ومن أبرز أولئك الشعراء القوميين الثوريين: طاقي رفأت Taqi Raf'at (١٨٨٩-١٩٢٠) وميرزاده عشقي Eshhqi (١٨٩٤-١٩٢٤)، وإراج ميرزا (١٨٧٤-١٩٢٦)، وعارف قزويني Qazvini (١٨٨٢-١٩٣٤)، ومالك الشعرا باهار al-sho,ara Bahar (١٨٨٧-١٩٥٧).

فبعد الحركة الدستورية في العقد الأول من القرن العشرين، كان الشعر الفارسي هو الوسيلة الثقافية الرئيسية التي تشكلت بها آمال الأمة الوليدة ومطامحها تشكلاً إبداعياً.

وأما النثر الفارسي، فلم يتحول إلى بؤرة تالية للحداثة الثقافية الإيرانية إلا في الثلاثينات. ومع أن رواية محمد على جمال زاده «حدث ذات يوم» (١٩٢١) تعتبر أول رواية فارسية، ورغم أن بداية النثر الفارسي الإبداعي يمكن تقصيها أيضاً إلى القرن التاسع عشر، فإن الكلام الجادّ على حركة حديثة في الأدب الإيراني غير ممكن إلا بعد بروز صادق هدايات (١٩٠٢-١٩٥١)، ولاسيما بعد صدور روايته «البومة العمياء» في عام ١٩٣٧. وإذا كان شعر «المرحلة الدستورية» في الثلث الأول من القرن العشرين قد كان علامة على ولادة فكرة إيران، كمصدر إبداعي للوعي الجماعي، فإن الرواية الفارسية من الثلاثينيات حتى الستينات كانت ترسم خريطة إيران بالتفصيل. ويصعب أن نتصور استعادة الفعالية التاريخية للإنسان الإيراني من غير هذين التطورين الرائدين.

ومنذ الثلاثينيات فصاعداً كان الشعر والنثر الحديثان قمتيْ المواجهة الثقافية التوأميْن مع واقع سريع التغير. ففي حين كان الشعر في العقود الثلاثة الأول من القرن العشرين اللحظة المحددة الوحيدة للحداثة الثقافية الإيرانية، فإن الرواية الفارسية قد اكتسبت بالمثل مكانة رفيعة في العقود الثلاثة التالية. فمن نيما يوشيج (توفي عام ١٩٥٩)، إلى سهراب سيبهري (توفي عام ١٩٨٠) حدثت ثورة كبيرة في شعر النصف الأول من القرن، ومن صادق هدايات (توفي عام ١٩٥١) إلى هوشانغ غولشيري (توفي عام ٢٠٠٠) تألف طيف من الإبداع الروائي يساوي في أهميته ما حدث في الشعر.

ولم تنشأ السينما إلا خلال الستينات كشكل ثالث ومهم بالقدر ذاته للإبداع الثقافي. ومع أن أصول السينما الايرانية ترجع إلى العقود المبكرة من القرن العشرين، فهي لم تصبح مساهمة في تحديد الإبداع الثقافي إلابعد فيلم داريوش مهرجوي «البقرة»(١٩٦٩). هناك سوابق واضحة لرائعة مهرجوي من مثل فيلم

فاروخ غفاري «ليل الأحدب» (١٩٦٤)، ولكن فيلم «البقرة» هو الذي مكنّها من مواصلة شوطها المستقل، والمطالبة بأن تؤخذ مأخذ الجد. وعلى الرغم من انضمامها المتأخر إلى معركة تعزيز الإحساس بالكرامة الوطنية، فإن مساهمتها كانت نوعية، ومختلفة في الجوهر. وبما أن الثقافة الإيرانية لفظية وسمعية بالأصل، فقد كان في بنيتها الإبداعية بقعة عمياء. ولقد كانت وظيفة السينما التي استندت إلى مجموعة من الفنون الأدائية والبصرية القديمة والحديثة أن تستعيد الرؤية للفظية. وعلى هذا فمن المهم للغاية أن ننتبه إلى أن الفيلم الإيراني الجاد الأول، أي فيلم مهرجوي «البقرة»، هو أفلمة لقصة من روائع القصص الإيرانية الحديثة، وهي قصة غلام حسين سعيدي «ندابات بايال» The Mourners of Bayal (١٩٦٤).

وحدث أمر مستغرب جداً بعد الثورة الإسلامية عام ١٨٧٩، وسيمر بعض الوقت قبل أن يتمكن النقاد في إيران من تعليله. لقد فقد الشعر والرواية أهميتها بعد الثورة الإسلامية، ورحّلا بالفعل طاقتهما الإبداعية وشهرتهما إلى السينما، في حين مازال شعراء بارزون مثل شملو، وكتّاب رواية مثل غولشيري، مفعمين بالنشاط. وبعد هذه البداية المواتية في الستينات لم يفتر اندفاع السينما قط. فلقد تعرضت لثورة، وحرب مروعة، ومع ذلك خرجت من الامتحان أقوى مما كانت قبلاً لا لتكون اللحظة المحددة للثقافة الإيرانية الحديثة فقط، بل لتكتسب جمهوراً عالمياً أيضاً. وما حدث خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، عندما أسلم الشعر والرواية الفارسيين فورانهما الإبداعي للسينما الإيرانية، وما هي النتائج الإبداعية لذلك بالنسبة إلى مستقبل الإنسان الإيراني، إن ذلك مرتبط إلى حد بعيد بانعطاف آخر في هذه الحكاية الاستثنائية.

مواقع مقاومة متوالية

إن أكثر ما يميز التاريخ الطويل للحداثة الثقافية في إيران هو أن الرجال هم مهندسوها الرئيسيون. لذلك يصعب التغاضي عن الطبيعة الذكورية للمواجهة

الإيرانية مع الحداثة. ولكن قاعدة الذكورية لها استثناءات أنثوية بالغة الأهمية. وإذا لم نعاين هذه القاعدة واستثناءاتها في منظار كل منهما، أسأنا فهم النسيج الحقيقي للحداثة الثقافية الإيرانية.

وحتى نرى ونقرأ هذا النسيج، علينا أن نبدأ من منتصف القرن التاسع عشر حين كانت إيران تواجه القوى الاستعمارية. لقد كانت حركة بابي Babi الثورية آخر تمرد اجتماعي قبل مرحلة الحداثة في ذلك القرن. وفي هذا السياق تألقت شخصية طاهرة قرة العين Tahereh Qorrat al-Ayn المذهلة مثل نجمة ساطعة. لقد ظهرت فاطمة بيجوم براغاني Fatemeh Beygum Baraghani التي شُرِّفت بلقب طاهرة قرة العين مثل مذنب، ودفعت القضية الثورية إلى أمام بإجراءات وأساليب تجاوزت ماتحقق من قبل أو من بعد. إن ثقافتها العميقة، وكونها شاعرة ذات براعات فذة، وذكائها النقدي، إن ذلك قد أذهل القادة الثوريين في حركة بابي، فمنحوها لقب التشريف الذي يعني «الطهر» «وماتُسرّ به العين». لقد كانت مُنظّرة ثورية ذات موهبة كبيرة، وشجاعة أدبية، وألمعية غير عادية في الاستراتيجية الثورية. يقول أحد مؤرخي المرحلة: «إن تفسيراتها للحركة البابية كانت راديكالية. ولما تولت القيادة انقسمت الحركة في كربلاء قسمين: البابيون الأكثر محافظة، وحلقة أنصارها.»[1] قادت طاهرة قرة العين الجناح الراديكالي من الحركة البابية في إيران والعراق، وساعدت رفاقها على إزعاج مؤسسات السلالة القاجارية أشد الإزعاج. ولقد أدّت أفكارها الراديكالية في آخر الأمر إلى «طرد السلطات العثمانية لها من العراق بعد أن أثارت الاضطرابات في كربلاء بسلوكها المتحدي وغير التقليدي.»[2]

إن شجاعة قرة العين الأدبية كانت تضاهي جرأتها السياسية. ففي سياق تمردها، رفضت «التعامل مع زوجها» لأن «مساكنة رجل غير مؤمن كانت غير ممكنة». وبالطبع أثار هذا «عداء غير البابيين، وخلافاً مع أنصارها الأكثر تحفظاً.»[3] و«تحدّت قرة العين العرف الاجتماعي المنكشف المساوئ بالحرية التي تكلمت

وسافرت بها.»[٤] وما اكتفت بذلك، بل أعلنت أن التحجب أمر غير لازم، وأسفرت عن وجهها في اجتماع عام. وحين كانت منفصلة عن زوجها من غير طلاق، عاشت مع رفيقها الثوري ملا محمد علي بارفوروش Barforush المعروف بالقدوس Qoddus.

إن نشاطات قرة العين الهدامة قد انتهت بها إلى الإعدام في عام ١٨٥٢. وهكذا فإن الحضور المؤثر للمرأة في بداية المواجهة الإيرانية مع الحداثة، تمثله شخصية ثورية تضاهي موهبتُها الشعرية وثقافتُها فطنتَها السياسية. كانت قرة العين جريئة وواسعة الخيال في الشعر وفي السياسة كليهما، لقد كان أحدهما يغتذي بالآخر.

وفي حين كانت طاهرة قرة العين شخصية بارزة في الحركة البابية آخر الهبّات الثورية التي حدثت قبل العصر الحديث، هناك شخصيتان نسويتان أقل شهرة، ولكن نزعتهما النقدية كانت غير عادية، ونحن نلقاهما في سياق التحضير الفكري للثورة الدستورية، أول مواجهة متمردة واسعة النطاق مع الحداثة. إن بيبي خانم أسترابادي وتاج السلطانه كانتا تنتميان إلى الأرستقراطية القاجارية، وقد انفصلتا عن طبقتهما، ودافعتا عن حقوق النساء مستخدمتين المقالة النقدية، وهي الجنس الأدبي الشائع آنذاك، وسيلة للنقد الاجتماعي.

كتبت بيبي خانم «رذائل الرجال» the vices of men عام ١٨٩٥، ونشرته بعد عام في طهران في غمرة التحضير الفكري الذي انتهى بالثورة الدستورية. والظاهر هو أن الكتاب هجوم عنيف على كراسة دينية غُفْلٍ من الأسم حول كراهية النساء هي «تأديب النساء» صادرة عام ١٩٨٠[٥]. توجه الكاتبة نقدها القاسي إلى دور الرجال الاعتباطي في حياة الأسرة، والمعاملة السيئة التي يعاملون بها زوجاتهم، وهو يذكرنا بكتاب كريستين دوبيزان Christine de Pizan «كتاب مدينة السيدات» (١٤٠٥)، وكتاب ماري ولستونكرافت Mary Wollstone craft «دفاع عن حقوق النساء»(١٧٩٢).

لقد كان نقد بيبي خانم المرير المتسم بالفكاهة الرائعة، والبراعة الأدبية الفائقة مرآة بالحجم الطبيعي تنتصب أمام الرجال. ونحن نجد في كتابها وصفًا نادراً وبالغ النفاسة للسمات الأبوية المستوطنة في الثقافة الإيرانية من وجهة نظر امرأة حادة الذكاء. إن بيبي خانم استرابادي ليست طاهرة قرة العين. وليس فيها ما ينم على حماسة ثورية، غير أنها مدركة كل الإدراك ليس فقط مسؤوليات النساء، بل حقوقهن أيضًا. كانت تحذّر النساء قائلة: «إياكنّ، إياكن أن تتوانين عن تحرير أنفسكن في أول فرصة ممكنة قبل أن يدرككن الكبر وتحيط بكن الأولاد.»(٦)

وبعد زهاء عقدين من صدور «رذائل الرجال»، كتبت أميرة قاجارية أخرى تأملات حصيفة أيضًا حول وضع المرأة في بلادها. إن «مذكرات» تاج السلطانه قد كُتبت في عام ١٩١٤، وإيران في سورة الحمى الدستورية، وموقف الكاتبة فيها من فكرة الدستور يكشف عن رؤيا مستقبلية للنساء فيها نصيب(٧). فلقد كتبت رداً على استبيان أرسله إليها رجل أرميني من قوقازيا:

إن واجب كل أمة تقدمية أن تعيد الحقوق إلى شعبها. متى يمكن استعادة الحقوق؟ عندما تعمل البلاد وفق مبادئ دستورية ونظام مناسب. ماالذي يُحدِث التقدم؟ حكم القانون. ومتى تُطبَق القوانين؟ عندما يطاح بالاستبداد. لذلك نرى أن المبادئ الدستورية مفضلة على الاستبداد(٨).

وإذا كانت طاهره قرة العين قد أسست الحضور النسوي في السياسة الإيرانية في سياق نشاطاتها الثورية في منتصف القرن التاسع عشر، ثم أعطت بيبي خانوم أسترابادي هذا الحضور صوتًا نقديًا بليغًا، فإن «مذكرات» تاج السلطانه قد عبرت عن رؤيا نسوية للحداثة في إيران.

وهكذا كانت إيران، عندما دخلت في القرن العشرين بعد مئة عام من الصراع ضد العدوان الاستعماري في ظل الحكم القاجاري الفاسد وغير المؤهل، قد تقوّت بالحركات المتمردة المتتالية، وخطاب المقاومة التحريري، ولاسيما في صورة

النقد الاجتماعي. ولقد تمثلت المساهمة النسوية النشيطة في هذه المواجهة مع الحداثة في حضور قرة العين، وصوت بيبي خانم، ورؤيا تاج السلطانه. وفي شخصية قرة العين الفذة تجلّت ازدواجية الشخصية الأنثوية، فهي قد كانت شاعرة وسياسية، خيالية وعملية، حالمة بالبديل ومطبقة تفسيرها.

وحين اكتسب شعر المرحلة الدستورية قوة جديدة في بداية القرن التاسع عشر سُمع صوت نسوي واحد وسط حشد كبير من الرجال الذين كانوا يتخيلون الأمة الجديدة في شعرهم، وهذا الصوت هو صوت شمس كسمائي Shams Kasma,i (توفيت عام ١٩٦١). ومع أن تحطيم قوالب الشعر الفارسي القديم مرة وإلى الأبد امتياز تفرد في ادعائه نيما يوشيج، فإن شمس كسمائي هي التي كتبت الشعر الحر أول مرة. ففي حين كان ميرزاده عشقي (١٨٩٤-١٩٢٤)، وإراج ميرزا (١٨٧٤-١٩٢٦)، وعارف قزويني (١٨٨٢-١٩٣٤)، ومالك الشعاره باهار (١٨٨٧-١٩٥٧)، وعلي أكبر دهخودا Dehkhoda (١٨٨٠-١٩٥٥)، وعبد القاسم لاهوتي (١٨٨٧-١٩٥٧) -قوس قزح من الشعراء الثوريين- في حين كان هؤلاء مركز الثورة الشعرية[٩]، فإن صوت شمس كسمائي المغرد هو الذي بدأ يتصور الانعتاق من الأوزان القديمة. فهي «أول امرأة إيرانية استخدمت بنية الشعر الحديث وسيلة للتعبير الشخصي.»[١٠] كانت امرأه موهوبة وشجاعة ومتعددة اللغات. «ولما جاءت إلى تبريز مع أسرتها، لم تلبس الشادور، وكانت أول امرأة تظهر سافرة في شوارع تبريز وأسواقها. وهذا سبب لها الكثير من المعاناة من الجهلة. غير أن منزلها في تبريز كان ملتقى للكتاب والمثقفين[١١]. ومنذ عام ١٩٢٠ أخذت تؤلف الشعر الحر وتنشره في أهم صحيفة أدبية آنذاك وهي صحيفة أزدستان Azadistan [١٢].

إن تحطيم القوالب القديمة الطاغية على الشعر الفارسي هو ما أنجزته شمس كسمائي بما اتصف به خيالها من جرأة غير مسبوقة، هذه القوالب التي حددت إبداع

الشعـر الفـارسي تحـديداً لـم يفكر في تحـدّيه شعـراء من ذوي المواهب الكبيـرة. لقد زاوجت بين ذكـاء عصرها النقدي، وقوى الشعر المحررة، وشقت قناة إبداعيـة من الدوافع السياسية لزمنها المضطرب إلى حاجات لغة أمتها الشعرية. إن هذه القناة قد كانت أكثر أعمال التمرد الشعري تجاوزاً، وتضمنت معاني سياسية ملموسة. والانعطاف التصحيحي الجمالي الذي أحدثته كسمائي في التشكل البنيوي لصورة إيران كأمة كان له تأثير دائم طيلة المواجهة الإيرانية مع الحداثة. لقد منحت ذكورية الأمة السياسية المسطحة عمقاً شعرياً، ونصبت مرآة أبوية أمام وجهها. وفي الانحياز إلى الشعر بغية تصويب السياسة كانت كسمائي متناغمة مع ميل قرة العين إلى الجانب الشعري في سياستها.

إن حركة شمس كسمائي المتجاوزة المتمثلة في التجرؤ على تصوير الشعر الفارسي تصوراً مختلفاً، وكتابه الشعر الحر، المكافئ الشعري للخروج إلى الأماكن العـامة بلاحجاب، إن ذلك كان الخطوة التمهيدية الأخيرة نحو تكوين الذات الأنثوية الإيرانية من قبل الشاعرة بارفين اعتصامي (توفيت عام ١٩٤١)، إحدى أبرز المواهب الشعرية في القرن العشرين. وإنجاز هذه الشاعرة في البناء المتصاعد للفعالية التاريخية كان البرهنة على قدرة المرأة على خلق الوعي الشعري. لقد بلغ شعرها ذرة عطائه في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، ومع أنها عاصرت شمس كسمائي، فإنها لم تحذُ حذوها في الثورة على طغيان العروض، رغم إدراكها، بلاريب، هذا التحدي. وبدلاً من ذلك جعلت من كامل طيف التفجرات الإبداعية لكل من طاهرة قرة العين، وبيبي خانم أسترابادي، وتاج السلطانه، وشمس كسمائي، بنية صلبة للذات الأنثوية: مفعمة بالنشاط، صريحة، واضحة، وميّالة إلى التمرد.

وإذا كانت رواية صادق هدايات «البومة العمياء» (١٩٣٧) قد حددت مولد الرواية الفارسية الحديثة، فإن رواية «سافشون» Savushun للكاتبة سيمن دانشفار

Simin Daneshvar قد أعطت تلك الرواية منظورها الأنثوي الدائم. ففي هذه الرواية تتخذ الكاتبة موقفاً واضحاً وواثقاً ومتسماً بالتبصر، وتقدم صورة شاملة للشخصية المركزية زاري Zari، إحدى أكثر الشخصيات النسوية ديمومة في الرواية المعاصرة. إن أحداث الرواية تجري في شيراز خلال احتلال الحلفاء إيران في الحرب العالمية الثانية. وزاري امرأة مخلصة لزوجها وأولادها، وتحافظ على شيء من النظام في منزلها بما أن زوجها ينجرُّ أكثر فأكثر إلى الفوضى السياسية المحيطة به. وأهم ما في الرواية هو الثقة التي تصنع بها دانشفار عالم زاري المتخيل. إن أحداً لم يمنح شخصية نسوية مثل هذا الحضور الكثيف في عمل فني حديث باللغة الفارسية.

عند وفاة بارفين اعتصامي عام ١٩٤١، كانت الذكرى التاريخية المتعلقة بتكوين الذات النسوية تمتد من المرحلة التي دشنتها طاهرة قرة العين إلى إبداع شمس كسمائي التهديمي. وعلى هذا فإن فعالية تاريخية مفعمة بالنشاط وصريحة ومرئية ومتمردة قد تهيأت وتيسرت للكاتبة سيمين دانشفار، عندما أبدعت زاري شخصيةً مركزيةً في رواية «سافُشون». لقد أضافت دانشفار إلى شكل تلك الفعالية وبعدها شيئاً جديداً، وأصبحت طوبوغرافيا الذات الايرانية مبدعة في مجال الرواية، تلك الطوبوغرافيا التي كانت تتصف بالتفاهة المسطحة، والبطريركية المتفردة، وحتى الكراهة للنساء أحياناً. وبالطبع فإن هذه الذات كان يمكن، من غير تدخلها، أن تزدهر على الأساس المتين للوعي الإبداعي الذي قدمه شعر نيما، وتتنامى في تربة رواية هدايات الخصبة. ولكن ثمار تلك الفعالية التاريخية ما كان لها أن تنضج تماماً لولا العنصر النسوي المتمم والضروري.

ومع أن هذه التطورات تتصف بالريادة، فإن شيئاً أكثر جذرية قد حدث في الستينات سيظل يلقي بالشخصية النسوية في إطار التحدي. فاللغة الشعرية الحديثة التي رسخت جذورها في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين قد أخرجت

زهرها في العقود الثلاثة التالية، وبعد أن اعتبرت بارفين اعتصامي ذروة منجزاتها، تقدمت نحو الستينات بأقصى سرعتها. كان الشعر الفارسي آنذاك قد قطع ستة عقود من التحرك الهائج، موسعًا بذلك حدود إبداعه نحو أكثر القوى المحددة للذات الإيرانية عدوانية. فمن نيما يوشيج، وأحمد شملو، ومهدي أخفان سالس إلى سهراب سيبهري نشهد التكوين الحاسم للذات الإيرانية التي تغيرت تمامًا وفق فعاليتها التاريخية. إن أهمية الستينات أمر لاجدال فيه، ففي هذا العقد جرى احتفال بذكرى نيما يوشيج، وقد انعكس هذا الاحتفال في شعر أخفان سالس، وشملو، وسيبهري. وهؤلاء الشعراء هم منظرو الرؤيا الإيرانية للحداثة المتحررة من التلقي المتأثر بالحركة الاستعمارية. كان ممكنًا أن تولد هذه الحداثة في هذا الشعر مع فعالية تاريخية متفردة وواثقة بنفسها- وقد أصبح الممكن واقعًا -ومن غير ذلك التفريق الزائف بين ما يسمى «التراث» و«المعاصرة». إن فعل المخيلة الخلاقة الدائم هو الذي أدى إلى ولادة الذات الإيرانية، وجعل تحولها إلى عامل تاريخي أمرًا ممكنًا.

ولكن هذه الولادة تحمّل عبئها الرجال فقط. هل يكفي الاعتراف بالشاعرة فوروغ فاروخ زاد، وبما أنجزته في مسيرتها التي دامت من عام ١٩٥٥، تاريخ نشر ديوانها الأول، حتى موتها الفاجع المبكر؟ لقد كانت في تمردها الشعري ماكانته طاهره قرة العين في الثورة، المرأة التي أخلت موقعها الثابت في الحداثة إلى نساء إيرانيات. فالحمْل السياسي الذي ابتدأ مع قرة العين في منتصف القرن التاسع عشر انتهى إلى ولادة كاملة مثمرة مع فاروخ زاد بعد قرابة مئة عام. ولولاها لما تحول قرن من الفوران الخلاق إلى فعالية تاريخية كاملة. لقد كانت الابنة التي كانت حملاً في مرآة خيالها المتمرد، حملاً من غير زواج وبلا دنس في آن معًا.

إن أثر فوروغ فاروخ زاد لم يقتصر على تشكيل الذات الأنثوية، بل على استكمال التكوين الجدلي للذات باعتبارها ذكورية وأنثوية معًا، وهذا الالتحام لم يكن ليحصل لولا شعرها، فهي إذًا لم تشكل الذاتية النسوية للتوافق مع الحداثة

فقط، بل شكلت الذاتية الإيرانية للتوافق مع التاريخ أيضاً. ومن دون شعر فاروخ زاد كان سيبقى شيء في حالة التوقع، شيء أكثر أهمية من فعالية النساء الإيرانيات التاريخية. كان هناك شيء مفتقد في نحو مئتي عام من الكفاح الإبداعي من أجل استقلال الإنسان الإيراني عن حداثة الحركة الاستعمارية. كانت فاروخ زاد «الوجه الآخر» للإنسان الإيراني ذاته بقدر ما كانت موقعاً للمقاومة الإبداعية للقوى الاستعمارية. وعلى هذا يمكننا أن نقول جازمين: إن الذات الإيرانية لم تولد وتتناسل في حداثة مبدعة متعارضة ومتحدية للحداثة التي أنشأتها القوى الاستعمارية إلا بعد شعر فاروخ زاد النسوي الواثق بنفسه، وفي ذلك الشعر.

ومنذ الستينات انضمت السينما الإيرانية إلى الشعر والرواية، وشاركت في هذا التشكيل الإبداعي للذات الإيرانية، واسترجاع فعاليتها. وثمة بعض أعمال مبكرة أكسبت السينما الإيرانية في آخر الأمر تميزاً حاسماً كان له أهمية دائمة بالنسبة إلى مصير الحداثة الثقافية في إيران، ومن هذه الأعمال فيلمُ فاروخ غفاري «مركز المدينة»(١٩٥٨)، و«ليل الأحدب»(١٩٦٤)، وفيلم ابراهيم جولستان «الآجرّ والمرآة»(١٩٦٥)، وفيلم فَرِدون باهنيما «سيافاش في بيرسبوليس»(١٩٦٧)، وفيلم داريوش مهرجوي «البقرة»(١٩٦٩).

أهي مصادفة سعيدة، أم خطة مدروسة، أن يكون الفيلم الرائع الذي دشن السينما الإيرانية المعاصرة قد صنعته شاعرة، بل شاعرة زمانها في الواقع؟ إن فيلم فاروغ فاروخ زاد «المنزل مظلم»(١٩٦٢) يستبق ويتجاوز جميع ما حدث في عصرها. ففي هذا الفيلم الوثائقي عن مجموعة من المجذومين، تروي فاروخ زاد بكل رشاقة إحدى أجمل معالجات هذا الداء المخيف. لِمَ الجذام؟ إن فاروخ زاد تكتشف في أقل من عشرين دقيقة الروح الشاعرية الكامنة في تلك الأجساد التالفة، وهي تفعل ذلك بأسلوب قلَّ نظيره في أناقته وطلاوته. ولسوف يمر وقت طويل قبل

أن تحظى السينما الإيرانية بامرأة أخرى تدير دفة المخيلة الرؤيوية، غير أن فاروخ زاد قد أعدت المسرح بفيلمها «المنزل مظلم».

في المرآة المحدّبة

عندما وقفت بخشان بني-اعتماد وراء الكاميرا لتصنع فيلمها الوثائقي الأول «ثقافة الاستهلاك»(١٩٨٤)، كان الصوت النسوي والرؤيا النسوية الأساسيان للحداثة الثقافية في إيران في موضعهما الصحيح، وفي المتناول.

وإذا كانت سينما كياروستامي وسينما مخملباف طريقتين بصريتين لقراءة الثقافة الإيرانية من جديد بغية استخلاص جوهرها، وبالتالي تحقيق التحرر منها، فإن سينما بني- اعتماد هجوم بصري على عقبِ آخيل تلك الثقافة، أي تصورها للأنوثة. لاشيء يكبح ويحجب القوة الرمزية للثقافة الإيرانية أكثر من هذا العنف الميتافيزقي. وطيف المضامين في عمل بني-اعتماد يتجاوز وضع النساء الإيرانيات. وهي تراهن في مشروعها على تكوين الأنوثة باعتبارها أضعف نقطة وأكثرها انكشافاً في اعتلال أشمل بكثير تعانيه سلطة لها بنيتها الثقافية، ومؤسساتها الاجتماعية، وقاعدتها الاقتصادية. ونظريتها الميتافيزقية. وسينما بني-اعتماد تنظير بصري ضد تلك الميتافيزقا العنيفة.

إن الفرق بين واقعية بني-اعتماد، وواقعية كياروستامي ومخملباف هو زعرعتها للشأن الجنسي، وهذا أمر مقصور على سينماها، ومكوّن ذو قوة استثنائية، وهو مفقود تقريباً على نحو شاذ في أعمال زميليها العظمين. إن واقعيتها تختلف كل الاختلاف عن واقعيتهما. فهي لاتسعى إلى انتزاع الممكن من الواقع، بل إلى المغالاة في توكيد واقعيته. و لانلاحظ أن كياروستامي ومخملباف يشاطرانها هذه الخطة المتفائلة من أجل صياغة الواقع من جديد، إلا بهد التمعن في واقعيتها. فهي لاتتوهم ذلك. . ، وتختار منظوراً مغايراً تماماً. فحين تضع واقعيتها

الاجتماعية الوثائقية في خدمة مواجهةٍ مع الوضع الجنسي تهزّ استقرار الأخلاق، فإنها تهاجم من زاوية ندرك فجأة أنها تكاد تكون مفتقدة تماماً عند ذينك المخرجين الكبيرين.

إن بني-اعتماد لاتستعيد الوضع الجنسي الأصلي للمرأة من خلال نظرية مساواة Feminism ضحلة بين الجنسين، بل تخالف أجيالاً من الحركة النسوية المتشامخة للطبقة الوسطى[١٣]، وتشنّ حرباً لاهوادة فيها على قراءات الجسد البطريركية، حرباً لم يقاربها منظّر بصري آخر.

ومفتاح تعريتها للأنوثة ذات التكوين البطريركي هو قراءة مفصلة للطبقة العاملة الإيرانية، دليل واقعيتها المادي. وبعد ذلك توجه كاميراها التوثيقية نحو الدمار الأكثر إفساداً في بنية الثقافة البطريركية. والدليل المادي كان على الدوام يُدخَل في سياق استعادة الذات الإيرانية منذ قرة العين وحتى فاروغ فاروخ زاد. وحين تعيد بني-اعتماد تشكيل الأنوثة من جديد في مقابل العنف الميتافيزيقي المرتكب ضدها، فإن ذلك يبدو أمراً حاسماً بالنسبة إلى تخليص الذات الإيرانية من الأحيولة البطريركية. وما لم نفهم سينماها، وهذا يعني انقاذ رؤياها من جهل جمهورها في الداخل وفي الخارج، فإننا لن نفهم الطريق الطويل والشاق الذي قطعته المقاومة الإبداعية الإيرانية للقوى الاستعمارية، والذي أدى، كما في سينما بني-اعتماد، إلى فعالية تاريخية كاملة ومتماسكة، متحدية وقاطعة في تمردها على الأنوثة المكونة بطريركياً، والذات المتأثرة بالاستعمار سلبياً.

وحتى ترى ما عملته هذه المخرجة حتى الآن، علينا أن نركز على أفلامها الثلاثة المتتابعة: «نرجس» (١٩٩١)، و«ذات الخمار الأزرق» (١٩٩٤)، و«سيدة أيار» (١٩٩٩)، ثم نتوقف عند «باران وابن البلد»[١٤]. ولكن قبل أن نفعل ذلك، علينا أن نعالج جانباً مهماً في سينماها هو العلاقة بين أفلامها الوثائقية وأفلامها الطويلة.

نقض

أقلمة الذات الإيرانية

إن بخشان بني-اعتماد هي المستفيدة من جميع ما جرى في تاريخ الحداثة الثقافية الإيرانية. وإخراجها أفلاماً وثائقية في بداية عملها يعكس نشأة النقد الاجتماعي كمقاومة روائية مفردة منذ منتصف القرن التاسع عشر فصاعداً. وهي في ذلك تحفظ في ذهنها النقدي ذكرى طاهرة قرة العين، وبيبي خانم أسترابادي، وتاج سلطانة، إنها تصنع من هذه العناصر المتفرقة شيئًا متماسكًا في أفلامها المتأخرة. لقد كانت أعمالها الأولى سلسلة متقطعة من الأفلام الوثائقية، وبلغت الذروة في سلسلة من الأفلام الطويلة.

إن تلك الأفلام الوثائقية التي عملتها بني-اعتماد منذ عام ١٩٨٤ هي تعليقات نقدية على الأمراض الاجتماعية. فهي تتوفر على حالة المنبوذين من المجتمع، وعلى الأضرار الملازمة للتغيرات المادية في صميم مجتمعها. إن فيلم «ثقافة الاستهلاك» هو دراسة للتمدين السريع الذي يتم في القوى المنتجة، ولأولئك المستغرقين في الاستهلاك تمامًا، ويدرس فيلم «أشغال الفلاحين المهاجرين في المدينة» (١٩٨٥) نمو سكان المدن، ودمار الاقتصاد الزراعي، والعواقب الوخيمة لهجرة العمال. ويتقصى فيلم «تخطيط اقتصاد الحرب» (١٩٨٩) مشكلات مماثلة في سياق الحرب الإيرانية العراقية (١٩٨٠-١٩٨٨). وفيلم «التمركز» (١٩٧٩) هو تعليق نقدي على طبيعة التمركز البيروقراطي ونزعته. ويشكل فيلم «تقرير عام ١٩٩٢»، مع «Spring to Spring» (١٩٩٣)، و«على أية حال، لمن تعرض هذه الأفلام؟» (١٩٩٣) ثلاثية وثائقية عن حي الفاطمية توضح إحدى العواقب المدمرة للتمدين السريع، والحالة المذهلة للفقر في المدينة. وفيلم «الزيارة الأخيرة مع إيران دفتري» (١٩٩٥) هو تقدمة حب وتقدير

للممثل الإيراني العريق إيران دفتري. أما «تحت سطح المدينة» (١٩٩٦)[١٥] فهو يميط اللثام عن إدمان المخدرات في داخل الجمهورية الإسلامية.

إن رؤيا بني - اعتماد الإبداعية تُوزن خارج حدود مجتمعها، فهي توثّق مأزق المنبوذين والمهملين والمشردين والمنسيين والموطئين بالأرجل. والاهتمام الذي توليه للجانب المُقصى عن مركز المدينة-الفقراء، والمتعطلين والمدمنين-يدور حول المنطقة التي تتخذ فيها التدابير الأخلاقية. وحين تتعدى بني-اعتماد الحدود، كما يوحي عنوان أحد أفلامها الطويلة المعتمد على الوثائق، فإنها تعين تلك الحدود، مذكرة إيانا بأن النسيان المتعمد للأشياء المادية هو مقدمة لإدراك المجال المهمين للأخلاق. وأفلامها الوثائقية الاجتماعية هي قائمة ذكرياتنا المادية المنسية كلها. إنها تعيدها إلى مقدمة اهتمامنا وتذكرنا بما نسيناه عمداً. وذلك من أجل جعل الأخلاق ممكنة.

ولقد وسّعت بني-اعتماد في تجاربها المبكرة في الأفلام الطويلة زاويةَ توثيق القضايا الاجتماعية. فهي تنتقد في «بعيداً عن الحدود» Off limits (١٩٨٧) بيروقراطية الإدارة المحلية، وتستكشف في «أصفر فاتح» Canary Yellow (١٩٨٨) طبيعة هجرة العمال بين الريف والمدينة وتعرض في «عملة أجنبية» (١٩٨٩) عرضاً مفصلاً الشللَ المربك للتضخم المالي بعد الثورة، والولوع المرضي بالعملة الأجنبية، وما أسفر عنه من اختلاط شيزوفراني بين الواقع والخيال. إن هذه الأفلام انتقالية يبدأ فيها بعث الحياة المتبادل بين الأخلاقي والمادي، وتشعر فيها بني-اعتماد بالثقة باستخدامها النقدي للكاميرا. ولعلها توافق على القول تعليقاً على هذه الأفلام الكوميدية الثلاثة: «لا تظن أن الحزن لازم لكي تكون مناضلاً، حتى لو كان ما تناضل ضده مقيتاً»[١٦].

إن ذروة إبداع هذه المخرجة هو الفيلم الطويل الأكثر اكتمالاً: «نرجس» (١٩٩١). ولكن مصير مورتيزا ألفت، بطل فيلم «عملة أجنبية» (منذ سنتين خلتا)، يبرز صلة حاسمة جداً بين أفلامها الوثائقية وأفلامها الطويلة تتيح لنا أن

نستوعب الرؤيا الفريدة التي تميّز سينماها. إن مورتيزا ألفت بيروقراطي بائس يحاول، شأن الكثير من غيره، أن يقتصد في الإنفاق في وضع اقتصادي يعاني تضخمًا ماليًا شديداً. يعثر مصادفة على خمسين ألف دولار مخبأة في وسط طهران. وهذا كان بداية الكارثة التي أدت به إلى مشفى الأمراض العقلية. إن الارتباك يطغى على هذا الفيلم، فلا نعرف أبداً أكان ما وجده حقيقة أم كان من بنات مخيلته المضطربة.

عندما نقارن بين أفلام بني-اعتماد الوثائقية وأفلامها الطويلة ندرك أسلوبها الرائع في الموازنة بين الجانب الأخلاقي والجانب المادي للمجتمع. وهي تتحرك في بطء نحو تصور جديد ومثابر للأخلاقي. وانجذابها الأولي إلى محيط المجتمع، إلى المنسيين والموطئين بالأقدام، يجعلها تطوف بالمكان، وتعيّن بالتالي المركز، وتكشف إقليميته، وحقيقة اختيارنا المتعمد أن نعيش، وأن نعتبره منطقة تخلينا الأخلاقي. إن باني-ايتماد نفضح الطبيعة الملفّقة لتلك الإقليمية، وبعد أن توقظ ضمائرنا، تحذرنا من ميلها الماكر إلى النوم. وتتضح هذه الاستراتيجية في أفلامها الكوميدية الطويلة المبكرة عندما تقابل بين العابث والجاد. ففي فيلمها الذي قبل «نرجس»، تقدم ما وعدت به، ثم تزرع كالجراح الماهر شيزفرانيا ألفتْ Olfat في النظام الأوديبي لشيخ العائلة.

تذكرنا أفلام بني-اعتماد بالقسوة المادية للحاضر، وهي قسوة تُطمس بالعنف بغية جعل نظامنا الأخلاقي ممكنًا. وفي واقع الأمر، فإن سينما بني-اعتماد تمثّل رجعة الإنسان الإيراني المقموع. ومن أجل تعرية أسس سلطة النظام الأخلاقي السائد، تفضح المخرجة بؤس المحكومين المادي الذي ينبغي إنكاره جماعيًا حتى يبدأ النسيان الجماعي في حكم ذاته. وعلى هذا فإن خطة التحرير عندها تعمل من الأسفل إلى الأعلى، من المادي المقموع إلى الأخلاقي الممجّد، من النسيان الفعال للبؤس المادي إلى التذكر السلبي للترفع الأخلاقي. إن بني-اعتماد تعري النظام

الأخلاقي المعترف به عند الجمهور بالكشف عن المادي المنكر لكي تهاجم عنف الأخلاق، تأخذ فأسها إلى الأساس المادي. وفي هذا الفضح للمادي المنكور والمستور الذي يتوجب على النظام الأخلاقي السائد إن يطمسه ، تتطلع بني - اعتماد إلى تصور روائي للبديل.

إن بني-اعتماد تكتشف نقطة انهيار النظام الأخلاقي السائد. فهو أولاً يخفي البؤس المادي تحت سجادة الإنكار التي يقف عليها، ثم يطبّع أساسه المادي بفعل أودبة Oedipalizatiom عدواني. ينتصر ثالوث الأم والأب والابن، ويتكون الجسد العضوي. وأما انتحال عقدة أوديب فيحمل الأسرة على سلوك طريق الإنتاج الاقتصادي المتوافق مع الرأسمالية، ووسائلها العقلية. إن دوافع بني-اعتماد الإبداعية تستهدف على وجه الدقة البقع العمياء المخفية، لذلك فهي تفضح في أفلامها الطويلة النظام الأخلاقي الذي يتعين عليه إنكار أساسه المادي. وبالطبع فإن نقّاد قد انتبهوا إلى الطابع الإبداعي الخاص في أفلامها الوثائقية، وإلى الطابع الوثائقي في أفلامها الطويلة. غير أنهم أخفقوا في رؤية تماسك الموضوع فيها جميعاً، والذي هو فضح الصلة بين الرأسمالية والأوْدبة. إن نقدها للكوارث الناجمة عن حكم الرأسمال في أفلامها الوثائقية يكشف انفصام عملية تطبيع الأوْدبة، في حين تستند تعريتها للنظام الأخلاقي البرجوازي إلى هتك أستار بؤسه المادي المستور والمنكور. وهذا الارتباط الاستراتيجي المزدوج يقوّض أساس الحداثة البرجوازية عينه.

إن سينما بني-اعتماد هي تشخيصية وتحريرية، نقدية وإبداعية في آن معاً. فهي، بفضح البؤس المادي في الأفلام الوثائقية، تعري السلطة الميتافيزيقية للنظام الأخلاقي الذي يتعين عليه إنكار أساسه حتى يتحلى بالشرعية، ثم توجه ضربة شديدة إلى البقعة الجنسية العمياء في ذلك النظام. وهكذا نبرأ من النسيان التاريخي للبؤس المادي، ومن أودبة النفس التي تحول فعاليتنا التاريخية إلى وسيلة. إن

صانع أفلام آخر لم يجرؤ على تصور الذات الإيرانية على هذا النحو الجذري المختلف، والعقلي المتحرر من طغيان التراث الخارجي، والتسلط الداخلي للعقدة الأوديبيه. ففي مقابل تاريخ من الأقلمة للجسد المستعمَر، والإخضاع الشديد للنفس، فإن أفلام بني - اعتماد، الوثائقية منها والطويلة، هي عمل جريء ينقض الأقلمة. فالفرد والأسرة والدين والأمة يتكشّف كل واحد منها الآن في ميله الفاشي المتأصل إلى تكريس التعاون بين طمس البؤس المادي، وإقامة النظام الأخلاقي على أساس فقدان الذاكرة الثقافي.

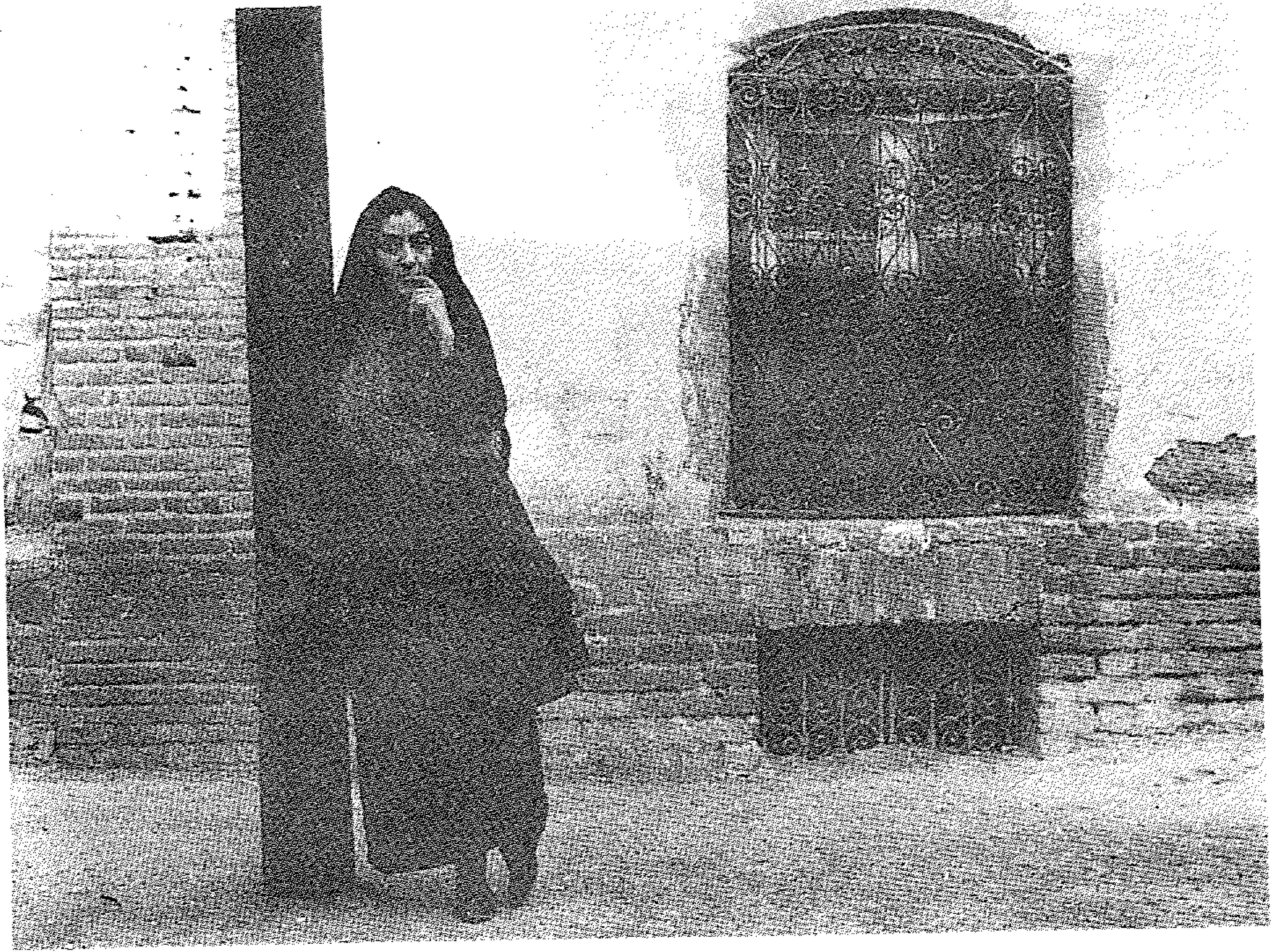
الترتيب الثلاثي

تقدم بني- اعتماد وصفًا جريئًا للبيت الذي يؤوي زوجين وحبيبًا، وهي تستعيد في هذا الوصف طبيعة الجنس ونزعته. فالحب بين اللص الشاب عادل، وحبيبته الأكبر منه سنًّا أفاغ afagh، تُروى قصته بكثافة انفعالية قاتمة، وبهذه الحركة الفريدة تتعارض بني- اعتماد مع تاريخ بالغت خلاله السينما الإيرانية في إبراز الصفات الجنسية للمرأة أو في إخفائها. فبين الطهر الشال للبكر، عروس المستقبل، والتوظيف المرضي للاتصال الجنسي المختلط عند البغيّ- وهذا عنصران رئيسان في النوع المسمى فيلم جاهليFILM JAHELI ولاسيما في أعمال كيميائي- تقع شخصية أفاغ التي تقدمها باني-اعتماد. إن أفاغ نعي ذاتها، وتثق بأنوثتها من غير أن تكون لعوبًا أو محتشمة. وهي تتصف بالوقار الهادئ، والوعي المكبوت، والسلوك الواقعي. وفي جوار وقار أفاغ الصارم، والإيجابي مع ذلك، يصير عادل إلى حطام عاطفي يعتمد برودهُ الجنسي على سخاء أفاغ. وما تفلح كاميرا بني-اعتماد الواثقة في تحطيمه وتبديده هو أولوية الجنسية الذكورية، إذ أن أفاغ موجودة في واقع الأمر في مركز التوتر الجنسي والنصي على السواء في فيلم «نرجس». وهذا القلب للأولوية الجنسية تحققه بني-اعتماد رغم أن أفاغ هي التي

هجرها عادل إلى امرأة أصغر سنًا منها، وأكثر «احترامًا». والوفاء الثابت للواقعية يجعل المخرجة تبقي أفاغ في مركز الحدث من الناحية الجنسية والقصصية. إن فيلم «نرجس» يتصف بتوتر جنسي شديد، على أن مشهداً جنسياً صريحاً واحداً غير موجود في الفيلم (الرقابة هي السبب الواضح).

تبني بني-اعتماد شخصية أفاغ من صميم الطبقة الدنيا الإيرانية. فهي لصة محترفة تستخدم عادل كشريك وكعاشق في آن معًا. إنها منبوذة أخلاقيًا، ومتشردة اجتماعيًا، وخارجة على معايير الاحترام المتعارف عليها في الثقافة القائمة. تقارب بني- اعتماد مجتمعها من زاوية مائلة تكشف مشاعره القلقة. واجتماع هذه العناصر المتجاوزة في شخص امرأة يؤدي إلى تعرية كاملة للثقافة. ولكن هذا ليس كل شيء، إذ أن بني-اعتماد تستعيد نبل أفاغ، وكل ما تمثله، فتظل الشخصية الأقوى في القصة. ويبدو عاشقها عادل في المقابل مزعزعًا وصبيانيًا في مسعاه المثير للشفقة إلى بلوغ ما يعتبره حياة أكثر «احترامًا». فكلما جذبته دائرة «المحترمين من الناس»، بدا هو أكثر سفَهًا، وأفاغ أكثر نبلاً. ولعلنا نستوعب دلالة فيلم «نرجس»، إذا تذكرنا العام الذي أذن فيه بعرض هذا الفيلم، أي ١٩٩١، بداية العقد الذي شهد إحدى أشد الثيوقراطيات قسوة في التاريخ، وكانت تفاصيل نظامها الأخلاقي، وعلم أخلاقها الطهري مثبتة في القانون التشريعي.

ولكي نرى كيف تشغل أفاغ مركز التوتر الجنسي في «نرجس» دعونا ننظر في اللحظة التي تتطوع فيها لطلب يد نرجس لحبيبها عادل. إن هذه الحركة وحدها تعرّي الأدوار المعينة بطريركيًا للرجال والنساء معًا، وعلاقة القوة التي تنطوي عليها تلك الأدوار. تعاني أفاغ كل التعاسات الناجمة عن تسهيل زواج حبيبها بامرأة أصغر سنًا منها، ولكن وقوعها في شرك المعاناة يؤكد حضورها في صميم الرواية كمخفرة محددة للجنس تحطم أساطير سلبية المرأة كلها. ولذلك فهي الاختبار



في هذا التصوير القاتم لامرأة تحب شاباً يصغرها في السن، تروي بني-اعتماد قصة منزل الزوجين والحبيب رواية تستحوذ دقتها على الذاكرة. إن فيلم «نرجس» يؤكد أن بني-اعتماد هي صاحبة الرؤياالنسوية الأعمق في جيلها.

الحمضي لاستعادة كاملة للوضع الأصلي للجنوسة gender والنشاط الجنسي، وتحدي الثالوث المقدس: الأم والأب والابن. ومن الواضح أن مثلث أفاغ وعادل ونرجس يغيب عنه الولد. والتعيين الفعلي لهوية الأسرة النواة باعتبارها مؤسسة بطريركية متخثرة يؤدي إلى الخطوة التمهيدية لحل مرحلة الأزمة الأوديبية. إن مثلث غرام امرأتين ورجل واحد واضح الهامشية في المجتمع، في عالم المنبوذين والمُعْوزين. وهذه البساطة الروائية التي تفسح في المجال للتوتر الدرامي في ظاهر الأمر، تفعل شيئًا أكثر أهمية، إذ أنها تتقصى النظام البطريركي إلى مراحله الأولى، ويدفعها إلى ذلك دافع التخطي المحفوف بالخطر. والخطة موجهة ضد عقدة أوديب دون مواربة، لأن كل مانراه هنا جميعًا هو امرأة أمًا ورجلاً ابنًا يختبران النشوات الغرائزية الآثمة حصراً. إن عادل يظفر بالخلاص من عقدة أوديب في حضور أفاغ، ويقهر أباه الغائب بامتلاك أمه، وبذلك فإن مجمل تاريخ بنية الجنوسة تُزال عنه الأوديبية نيابة عن الآخرين. وهذه المعارضة الثورية إلى حد ما لإخضاع الذكر والأنثى يجعلها ممكنةً إخلاصُ بني-اعتماد للواقعية المهتمة بالحقائق. وبدافع التخطي الذي يندر أن يُرى في فنان إيراني آخر، تحوّل بني-اعتماد المواجهة الجنسية بين عادل وأفاغ إلى تعرية جذرية للأوديبية، ونقداً جذريًا أيضًا للمقدمة الاقتصادية للأوْدبة.

إن نقض أوْدبة الأسرة النواة، والثقافة التي تعكسها، لا تحققه بني-اعتماد بالدليل البصري البحت على غياب الولد في ثالوث الأم والأب والابن(١٧). فالمثلث البديل في مركز فيلم «نرجش» غير منتج على الاطلاق، وبذلك ينفي المطلق الإنتاجي للرأسمالية التي تجيز وتجسّد البنية الأوديبية للأسرة النواة: ومنزل الثلاثة هذا يكاد يكون غير منتج بالمعنى البلاغي للكلمة، إذ أن اللصّين عادل وأفاغ يضمان نرجس إلى المثلث الذي يشكل محيط العقلانية النفعية للحداثة الرأسمالية التي تحرمهم من حقوقهم الشرعية. وبما أن تحليل بني- اعتماد النفسي الجنسي يقوم على

أساس واقعيتها الاجتماعية، فإن النماذج الثلاثة تنهض من الدليل المادي الذي تقدمه أفلامها الوثائقية التي تعمقت في أحوال فقراء المدن، ومنبوذي المجتمع. ومن ذلك السجل تأخذ المخرجة في فيلم «نرجس» بغية خلق قوى إنتاجية مضادة تستطيع باتخاذها الصورة الثلاثية الزائفة للعائلة المقدسة البرجوازية أن تنفي الرأسمالية، وإنتاجها المادي للأوديبية معًا. إنها تستعير الدليل المادي على كوارث الرأسماليةمن أجل تفكيك البنية الثقافية للأسرة كنواة اجتماعية لتلك النتيجة الحتمية.

إن فيلم «نرجس» الذي يعترض مرحلة الأَوْدبة يشكل تعرية لما يسميه ديلوزDeleuze، وغوتاري Gouttari «امبريالية عقدة أوديب»[١٨]. ويؤكد ديلوز وغوتاري أن «أوديب المحتجز هو رمز مثلث الأب والأم والابن، جماع الأسرة في شخص»[١٩]. وبني- اعتماد تحطم ذلك المثلث، وتقيم مقامه تجمعًا أكثر واقعية بكثير مستمداً من تجربتها الاستثنائية في الأفلام الوثائقية. إن منزل الثلاثة هنا، والذي يحل محل ما يدعوه ديلوز وغوتاري «الأسرة المقدسة»، يتألف من لص، وحبيبته المسنة، ووزجته الشابة. وبعد أن تظهر ما تتضمنه نعوت الامتلاك هذه، تبدأ باني-اعتماد تدميرها للبنية البطريركية للوضع الجنسي من أعماق قراءتها الموثقة للمجتمع الإيراني، وهي لا تريد شيئًا أقل من التعرية الكاملة لامبراطورية أوديب، وطغيان الذُهان الذي تسببه عقدة أوديب. والنتيجة هي رؤيا سينمائية شاملة تعيد ترتيب مجمل ثقافة الحداثة الرأسمالية، وعواقبهاالاستعمارية. وبذلك، فإن الصرح الهائل للنظام البطريركي، من تنظيمه الرمزي للثقافة إلى شفافيته الميتافيزيقية، يتم قهره تمامًا بتقزيم شخص الأب بواسطةالمنطق الطاغي للرأسمالية وكوارثها.

إن تعرية عقدة أوديب بتعرية الأسرة المقدسة يجري من خلال نظرة بني-اعتماد الواقعية الصارمة. فهي لا «تخترع» تلك التعرية الثورية بواسطة بيان



في المشهد الأخير من فيلم «نرجس» تتعرض المخرجة وفريق التصوير كله في إحدى ضواحي طهران إلى خطر أن تدهسهم شاحنة

إيديولوجي، وهذه حقيقة أخفق النقاد الإيرانيون في فهمها، ولذلك اتهموها بأنها معادية للمساواة بين الرجل والمرأة. إنها تظهر هذه التعرية من خلال ارتباطها الوثيق بواقعية الكاميرا. فما يجمع بين عادل وأفاغ إنما هو الفقر والبؤس، وكونهما منبوذين اجتماعيًا، ومُمْلقيْن ماليًا، ومخضعين للشياطين ثقافيًا، وفوق ذلك، غير منتجين اقتصاديًا. وما أدى إلى انفصالهما هو سعي عادل المثير للشفقة إلى التحرك في الحياة الاجتماعية بالزواج بامرأة شابة «محترمة». وهذا ليس بيانيًا ثوريًا، بل واقعية قاسية حققتها بني- اعتماد عبر تجربة دامت عقودًا من الزمن انشغلت فيها بأحوال الفقراء والمحرومين. والأمل الذي ترعاه باني-اعتماد لابد أن ينبثق من التعلق الثابت بالواقع الراهن. وهذا ما يميز واقعيتها في آخر الأمر من واقعية كياروستامي ومخملباف اللذين يسعيان إلى التحرر عبر تغيير مختلف تمامًا. إن بني-اعتماد تريد التحرر ذاته بالتركيز الشديد على العامل الاقتصادي، وتأكيد عواقبه الاجتماعية، ثم تعرية أقوى مؤسسات ديمومته، أعني استراتيجيات تشكيل العلاقات بين الجنسين من خلال تكريس «العائلة المقدسة». فما تفضحه بني-اعتماد في الواقع هو القوى الاقتصادية المتوحشة التي تنجح في ارتداء قناع «قيم الأسرة التقليدية» في أشد أشكال مأسسة السلطة طغيانًا.

إن واقعية باني-اعتماد ليست بأي حال بكماء فيما يتعلق بالتجاوز. فهي لا تكشف عن العواقب الكارثية للحداثة الرأسمالية، وأودبتها العنيفة للنفس، من خلال محاكاة ساخرة عقيمة «للأسرة المقدسة» فقط، بل هي تحتفظ بشيء أكثر تأثيرًا من ذلك بكثير، إذ أنها تملك قدرة غريبة على زرع بذور صدمة تجاوزية مدوّخة في تربة رواية واقعية تمامًا. فالأمر المركزي بالنسبة إلى الصفة التوليدية في فيلم «نرجس» هو أن التعرية الفعلية للأوديبية تتم بالإيحاء بسفاح القربى. ومن المهم أن نلاحظ قبل أي شيء آخر أن علاقة أفاغ وعادل كانت بالأصل علاقة حب بين امرأة مسنة وشاب. وأن تكون أفاغ قد «تبنّت» عادل في البداية نقض قوي لما يدعى في لغة البغاء في إيران Nehandan (المعنى الحرفي: يجعله يجلس). وهذه الكلمة تشير في عامية المبغى إلى طلب الرجل بغيًا دون غيرها، وموافقتها على ذلك. وعلاقة

أفاغ بعادل تناقض ما يجري في المبغى تماماً، أي أن أفاغ هي التي تطالب بالرجل. وهذه الممارسة شائعة أيضاً، فالمحب الشاب لامرأة مسنة يدعى الفاسق. وفي مثل هذه الحالات، تكون المرأة أغنى وأقوى، والرجل فقيراً وغراً. وضمن هذا الإيحاء المزدوج بالانتهاك، والذي تؤكده حقيقة أن عادل وأفاغ لصّان، فإن العلاقة الغرامية تشير إلى علاقة محرمة. إن عادل ليس ابن أفاغ بالفعل، فهو مثل ابنها. وحتى ندرك قوة رؤيا بني-اعتماد الكاملة علينا أن نبقى على حدود ذلك الإيحاء بالتجاوز. وإذا غاب عنا ذلك الإيحاء، ضيّعنا واقعيتها. فالتخيل الفعال لعلاقة محرمة ضمناً بين أفاغ كأم وعادل كابن تحطم بنية عقدة أوديب الثقافية فوق قاعدتها الاقتصادية ووراءها، وترغمها على النكوص إلى مرحلة تشكلها الثقافي[٢٠].

إن الإيحاء بعلاقة محرمة بين امرأة أم مسنة، ورجل ابن شاب تضيف تضميناً خطراً إلى تعرية بني-اعتماد لعقدة أديب، والنتيجة هي تمرد على عنف الثقافة الميتافيزيقي، ونقض فعّال لأودبة الأسرة النواة سواء في قاعدتها المادية أم في بنيانها الثقافي. وفي حين يؤدي غياب الولد، وإحلال منزل الثلاثة (الزوجان والعشيق) محل «العائلة المقدسة» إلى تغطيل أودبة النفس كوسيلة ناجعة للإنتاج الرأسمالي، فإن الإيحاء بالعلاقة المحرمة يهاجم الفرضية الأخلاقية للأسرة النواة. الأول يهاجم النتائج الاستعمارية للحداثة الرأسمالية. والثاني يهاجم تحولها إلى ما يُفترض أنه «قيم العائلة التقليدية». وعلى هذا فإن الاستراتيجية بارعة، ونتائجها ثورية، ومقدمتها راسخة في الواقع المادي للعناصر الهامشية على محيط الإضافات الاجتماعية.

تجري مواجهة بني-اعتماد مع النموذج البطريركي، وتحريره في الوقت ذاته، من خلال الإيحاءات التجاوزية التي لا تتحدى فقط التنظيم الميتافيزيقي للواقع، بل تزيحه إزاحة فعلية. وهذه الاستراتيجية تفعل فعلها لأنها تستند جمالياً إلى التحدي البصري للواقع، وإبطال سلطة قواعده اللغوية المنظّمة، ويقع الإيحاء البصري المغمغم في مركز مشروعها الرامي إلى إعادة التحكم في سياسة الأنوثة، وتشكل

العلاقات بين الجنسين. وحين عملت بني-اعتماد فيلم «نرجس»، بعد عقدين من العمل في الأفلام الوثائقية، كانت قد قطعت شوطًا طويلاً من المحاولات المبكرة لترجمة انشغالها بالأفلام الوثائقية إلى سينما واقعية عميقة ترجمةً بصرية. إن تحكمها في الكاميرا. وعمق المشاعر التي تستثيرها، وإحساسها بالوسط، والحركة، وعمل الكامير، وأخيراً إحساسها الرائع بالضوء، والظل، والعتمة، إن كل هذا يبلغ نضجه الكامل في «ذات الخمار الأزرق». ههنا يكشف إحساسها باصطفاف اللقطات الطويلةعن إدراكها الدقيق للتناسب في مجال العواطف التي تولدها تلك اللقطات وتعززها. فالقطارات، وخطوط السكك الحديدية، والطرقات، والشوارع، والمداخن العالية، هي من الخطوط الأفقية والعمودية التي تستحضرها بني-اعتماد من أجل الإيحاء بالعواطف القاسية التي تثيرها ثقافة قمعية. وما يميز عبقرية سينما بني-اعتماد هو إخلاصها الثابت لتلك الثقافة، وتلميحها البصري مع ذلك إلى التمرد الجذري على قمعها. وهكذا فإن هناك تحولاً في سينماها من المفاوضة مع الواقع بغية انتزاع مقاومة بديلة للثقافة السائدة التي تفرض موضوعاتها على الناس. إلى إحداث صدمة لا تُسائل فقط تنظيم الواقع بما يتفق مع القواعد اللغوية وحسب، بل ما هو أكثر خطورة من ذلك، أي حتميته الميتافيزيقة المفترضة أيضاً.

ما نراه في سينما بني-اعتماد إذًا هو إيحاء تجاوزي يتحدى بصريًا بنية السلطة اللفظية. وحتى نرى تلك الاستراتيجية تفعل فعلها، علينا أن ننظر في التأليف الروائي لفيلم «ذات الحجاب الأزرق». إن هذا الفيلم الذي يكرر موضوع «نرجس» هو قصة حب محظور بين أرمل غني ونافذ وشابة فقيرة ولكنها نبيلة. وحتى تروي بني-اعتماد هذه القصة، فإنها تتعمق في ذكريات ثقافتها الأحدث والأقدم. وهناك عناية شديدة بالأسماء من الناحيةالعلاماتية في هذا الفيلم. فالأرمل الذي يشغل مركز القصة هو رسول رحماني، وهذا الأسم يعني: «رسول الرحماء»، يفقد رسول رحماني زوجته الورعة الجليلة وهو في منتصف العمر، وتتأكد رحمته بالناس من خلال اهتمامه الواضح بعماله وزبنُه. يُنقل إلى حقول البطاطا التي

يملكها في سيارة بيضاء، واللون يذكرنا بصرياً بحكايات الأولياء والأبطال القدامى. والمرأة التي تؤدي دور الرسول بين العاشقيْن تدعى كابوتار (حمامة)، وهي تذكرنا أيضاً بموضوع متكرر في القصص الفارسية القديمة. إن استخدام بني-اعتماد الأسماء والأشكال والأشياء والألوان بما يتوافق مع السيميائية يكتسب مرة أخرى أبعاداً أسطورية حين تعرض في الفيلم لحظات الألفة الجنسية والزوجية. وكل هذه العناصر تعدُّ من أجل أن يتمثل الجمهور مألوفات الثقافة، حيث يمكن أن تتولد وتتعزز أكثر الإيحاءات تدميراً.

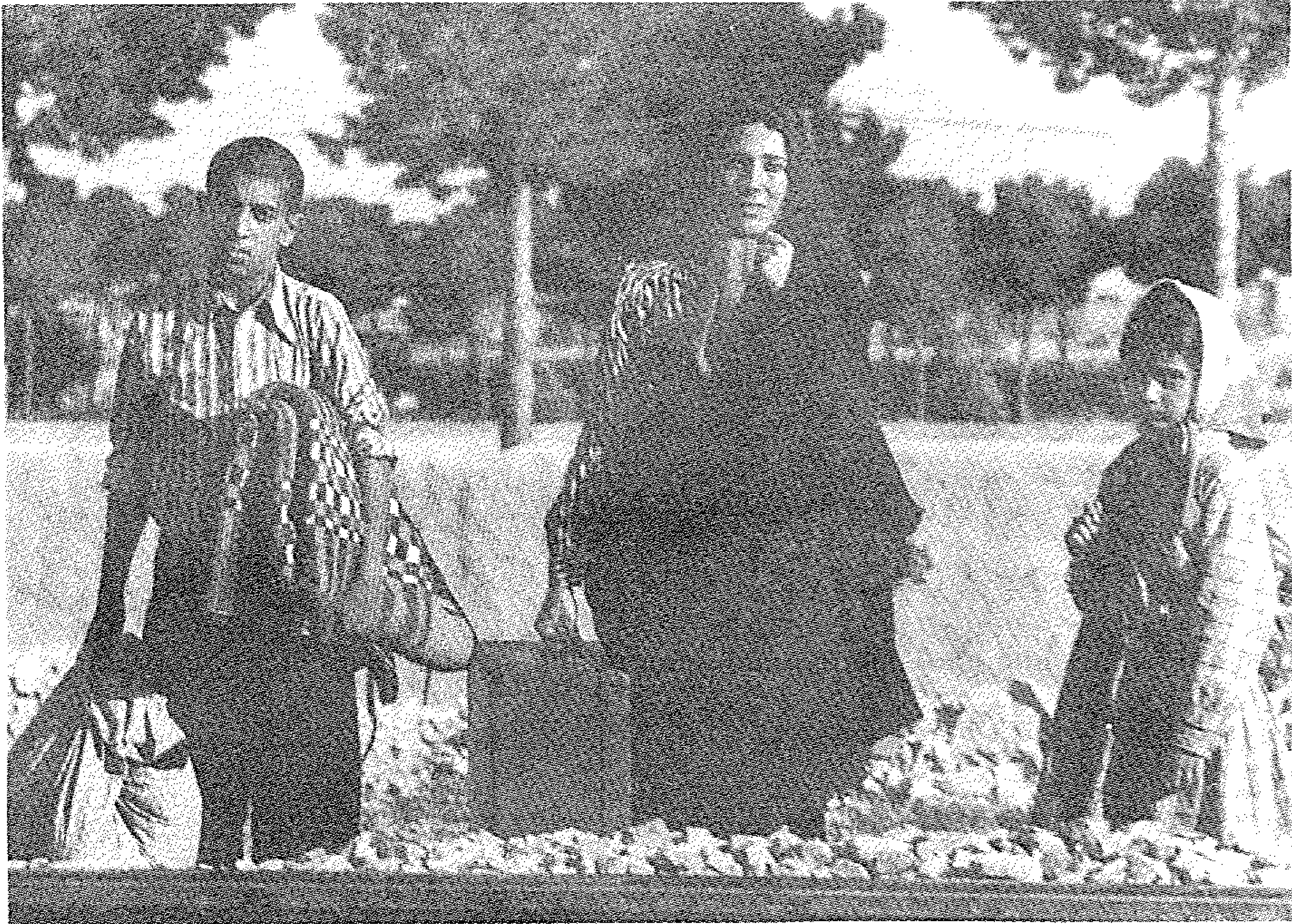
وقبل أن نكتشف مضمون تلك الإيحاءات التجاوزية على وجه الدقة، ينبغي أن نتذكر عاملاً آخر أكثر خطورة. فما هو أهم مما يجري أمام كاميرا بني-اعتماد في هذا الفيلم وفي غيره، هو ما يحدث خلفها. فأخطر ما في رواية هذه القصة هو أنها قصة تقدمها مخرجة في جمهورية إسلامية، إن مجرد تقديم قصة حب من امرأة على شاشة عامة في بلاد الوجوه المحجبة، والأجسام المغطاة، والجنس المنكر والمشوه، ربما يكون أكثر سمات سينما بني-اعتماد أهمية. وما يزيد من أخطار الأرض التي نوشك أن نجتازها هو أن هذه الإيحاءات التجاوزية تظهرها كاميرا مخرجة لا مخرج. إن كاميرا باني-اعتماد وسيلةُ زعزعةٍ غير عادية، إذ أنها تعكس مجتمعاً تصعقه نظرة الأنثى، لذلك أرغمها على الاحتجاب. وهذه الكاميرا المقلقة تجرد الثقافة البطريركية، وبذلك تضيف شيئاً غير متوقع إلى أي قصة ترويها.

فما تكشف عنه تلك الكاميرا المزعزعة في «ذات الخمار الأزرق» هو حب بين اثنين يحظره المجتمع ونظام الأخلاق العام. ومن خلال إيحاءات الأسماء والألوان والأشكال العلاماتية، تنجز بني-اعتماد أسطرة القصة. وما تتوصل إليه ينم على براعة: فالمباشرة التي تتصف بها القصة يجعلها واقعية، في حين تجعلها الأسطرة مزعزعة للثقافة. فعلى السطح نرى واقعاً مألوفاً وموضوعياً تقريباً: مصانع وعمال، حقول وآلات زراعية، بيئات مدينية أليفة، صخب الحياة اليومية. غير أن أسطرة المخرجة للرواية تحوّل هذه الوقائع اليومية. غير أن أسطرة المخرجة للرواية

تحوّل هذه الوقائع اليومية من حال إلى حال، وتضفي عليها دلالة مجاورة للنص. والحاصل هو زعزعة بصرية للسلطة على الحد الفريد الفاصل بين النقد الاجتماعي، والتشكيل الرمزي الجديد للثقافة.

إلى أي درجة من الدقة يتتبع هذا الانتقال من مناسبة إبداعية إلى أخرى تفريق كريستيفا Kristeva، وهو ينوس بين إمكانات الثقافة العلاماتية، وتحجرها الرمزي؟ إن حقل العلامات هو منطقة الطاقة الجنسية الخاضعة للأم، وفي هذه المنطقة تحدد كريستيفا موضعًا تسميهSemiotic chora، كما في «تيماوس» لأفلاطون. والـ Chora هو المكان الذي تُدمَّر فيه الذات، إذ أن الطاقة الجنسية لم تكن قد نظمتها بعد الأوامر الثقافية المتعلقة بالآداب والأخلاق. وفيما يتعدى حقل العلامات، وداخل حقل الرموز، تهمين عقدة أدويب، ويُفرض قانون الأب. وهيمنة الرمزي على العلاماتي ليست مستقرة على كل حال. لقد أوضحت كريستيفا كيف يحدث ثالوث القوى الهدامة -الجنون، والقداسة والشعر- تحطيمًا مضادًا للمؤسسة في الرمزي. وبما أن الشعر هو التعليق الدلالي للرمزي، فهو يشير إلى لحظات معينة من التحطيم الذي ينتهك أنساق الدلالة المهيمنة للسلطة. والآن، إذا حدث تكوُّن الخصائص الجنسية عند الدخول في الرمزي تمامًا، فإن أي استراتيجية جمالية ترمي إلى كبح عقدة أوديب سترغم السلطة الرمزية للمؤسسات الثقافية على العودة إلى فضاء أصولها العلاماتية. إن كريستيفا تربط مرحلة ما قبل عقدة أوديب بالمناطق الجنسية المتعددة الأشكال التي وجدت قبل أن تنقش الثقافةسلطتها على الجسد.

هناك دومًا علاقة متوترة بين الجسد كذخيرة للعلامات، والثقافة كترميز ناجح (تقريبًا) لآليات التحكم فيه. إن التوتر بين الجسد والثقافة، وبين طاقة العنصر البصري العلاماتية وقواعد المحظور اللغوية الرمزية، يتضح أكثر ما يتضح في الزوايا المظلمة للمحظورات الثقافية. وفي سينما بني-اعتماد يتكرر الإيحاء بالعلاقة الجنسية المحرمة في فيلم «نرجس» وفيلم «ذات الخمار الأزرق»، ولكن على نحو معكوس من حيث الاستراتيجية. ففي الفيلم الأخير لدينا أب عاشق



إن أداء فاطمة اعتماد آريا المدهش في «ذات الخمار الأزرق» قد أضفى المهابة والمصداقية على امرأة شابة وفقيرة تحب رجلاً غنياً يكبرها في السن. ولقد حولت دقة بني-اعتماد في الإخراج ما كان يمكن أن يكون ميلودراما إلى أحد أنجح الأفلام بعد الثورة.

هنا: ففي «نرجس» أفاغ أكبر وأغنى وأقوى، وعادل أصغر وأفقر وأضعف، أما في «ذات الخمار الأزرق» فإن رسول رحماني هو الأكبر والأغنى والأقوى، ونابور كورداني هي الأصغر والأفقر والأضعف. إن الفيلمين يكمل أحدهما الآخر، فأحدهما يوحي بالعلاقة المحرمة بين الأم والابن، والثاني يوحي بالعلاقة المحرمة بين الأب والابنة. وفي حين نجد في «نرجس» تعرية جاهدة لامتلاك الابن أمَّه، نجد في «ذات الخمار الأزرق» إغواء الابنة للأب، وذلك يسفر عن انتزاع السلطة من الأب انتزاعًا كاملاً.

وما ينطوي عليه الايحاء بسفاح القربى هو مواجهة حاسمة بين الجسد المتحدي علاماتيًا، والثقافة الطاغية رمزيًا. فالحب بين رسول رحماني ونوبار كورداني يضع تحدي الجسد إزاء طغيان الثقافة. ويجري الإغواء في «ذات الخمار الأزرق» في غياب الأم، زوجة رسول رحماني الميتة، وفي غياب النائبة عنها أيضًا، الابنة المقيمة في الخارج، والتي يحبها رسول حبًا جمًا. نحن لا نسمعهما يتكلمان إلا على الهاتف الموضوع على طاولة صغيرة قرب صورة الأم. أما الابنتان الأخريان فهما تكرهان نوبار لأنها ستمتلك ما ترغبان في امتلاكه ولا تستطيعان، وهذا ايحاء يؤكده زوْجاهما الواهنان للغاية. وهكذا يكون رسول محاطًا تمامًا بالبنات المغْويات: بناته الثلاث، إضافة إلى نوبار المسموح له بالانجذاب إليها، وحتى أخت نوبار الصغرى سنُوبار.

في الليلة التي يُعلن أنها ليلة عرس رسول ونوبار تؤدي سنوبار دور الوسيط الجنسي على نحو رمزي عندما تنام ورأسها في حضن رسول، في حين تقدم نوبار المنسجمة مع اسمها (معناه: فاكهة طازجة) الفاكهة إلى زوجها. يبدو رسول وهو جالس ولابس قميصًا أبيض، ومسند ظهره إلى جدار ساحة المنزل الخفيفة الإضاءة، مثل شخص في لوحة من لوحات تيشان Titian. ففي حضنه يستقر رأس أخت زوجته الصغيرة، ويداعب هو شعر الفتاة النائمة، وتقدم نوبار إليه صحنًا مليئًا بالفواكه (جسدها). إن استدارة صحن الفواكه المختلفة الألوان يتوسط الانتظام الخطي لكل من نوبار القائمة وسنوبار المستلقية ورسول الجالس. قلما

يُعرَض علينا مشهد فيه مثل هذه البراءة، ومثل هذه الإثارة الحسية في الوقت ذاته. وحين نرى نوبار في صباح اليوم التالي، نرى وجهها الجميل يشع سعادة، ونرى البحرة الفارغة في وسط ساحة المنزل ملأى بالماء النقي، وحول البحرة آنية أزهار إبرة الراعي الزاهية الحمرة، والأخت الصغرى تلقي عرضاً بواحدة منها في البحرة. وفي هذه السلسلة من المشاهد يتشكل جسد نوبار تشكلاً سحريًا ليعانق جميع أهل البيت الذي رحّبت فيه بزوجها.

إن غياب شخصية الأب في «نرجس» هو الذي يجعل نقض الأَوْدبة ممكنًا بالفعل، وهذا الغياب يقابله في «ذات الخمار الأزرق» خلع الأب عن سلطته بالإغواء الجماعي لكل الشخصيات الرامزة إلى الابنة، ومع ذلك فالنتيجة واحدة. وبني-اعتماد تأسر لحظة الأودبة قبل أن تستسلم طاقة العلاماتي المبدعة لقواعد الرمزية اللغوية. ليس هناك مبالغة في قوة التخطّي التي تلمح إليها بني-اعتماد في ما يستحضره اسم الأب: رسول رحماني. فالاستحضار التاريخي يتعدى كثيراً بيئة القصة المادية. فمن خلال ذلك الاسم، وغيره من الأسماء المثيرة للذكريات، من مثل نوبار (فاكهة طازجة)، وسنوبار (يمكن أن تُقرأ سي-نوبار، أي الفاكهه الطازجة للغاية)، يجري استحضار ذكرى مقدسة كاملة بغية مهاجمة التنافر المُهْمل للثقافة عمومًا.

وكيما نفهم الطبيعة الثورية لما أنجزته بني-اعتماد، علينا أن نتذكر التقدير المرتبك للتراث الشيعي المقدس الذي يكثر تجليه في السينما الإيرانية. خذ، مثلاً، استحضار الأفكار الشيعية المتكررة، والتنويعات على قصة كربلاء (استشهاد الإمام الحسين وأنصاره) التي زوّدت الكثير من صانعي الأفلام في إيران بموضوعات المأساة، والتضحية، والمعاناة الخلاصية، وهي كلها موضوعات ملحقة بالنظام الأبوي. وفيلم كيومارز بور-أحمد «من أجل هنية» (١٩٩٥) مثال جيد على هذا النوع من السينما. ففي هذا الفيلم تتكشف فكرة الاستشهاد في كربلاء في احتفال صاخب بالتضحية. فحين يموت رب أسرة جنوبية في بوشهر وهو يقرع الدمام

dammam (طبل ذو وجهين يعلق بالعنق) يطمح ابنه الصغير إلى الحلول محل والده عند إقامة الطقس في شهر محرم. وعلى الولد باشيرو الآن أن يساعد أسرته بالعمل أعمالاً غير منتظمة. وفي إحدى عوداته إلى المنزل، يرمي بالنقود التي اكتسبها على الأرض حيث تجلس أمه. تستاء الأم من هذه الإشارة التي لا تنم على الاحترام، فتصفعه على وجهه، وتقول له: إن عليه أن يقدم إليها ما يكسبه باحترام «كرجل».

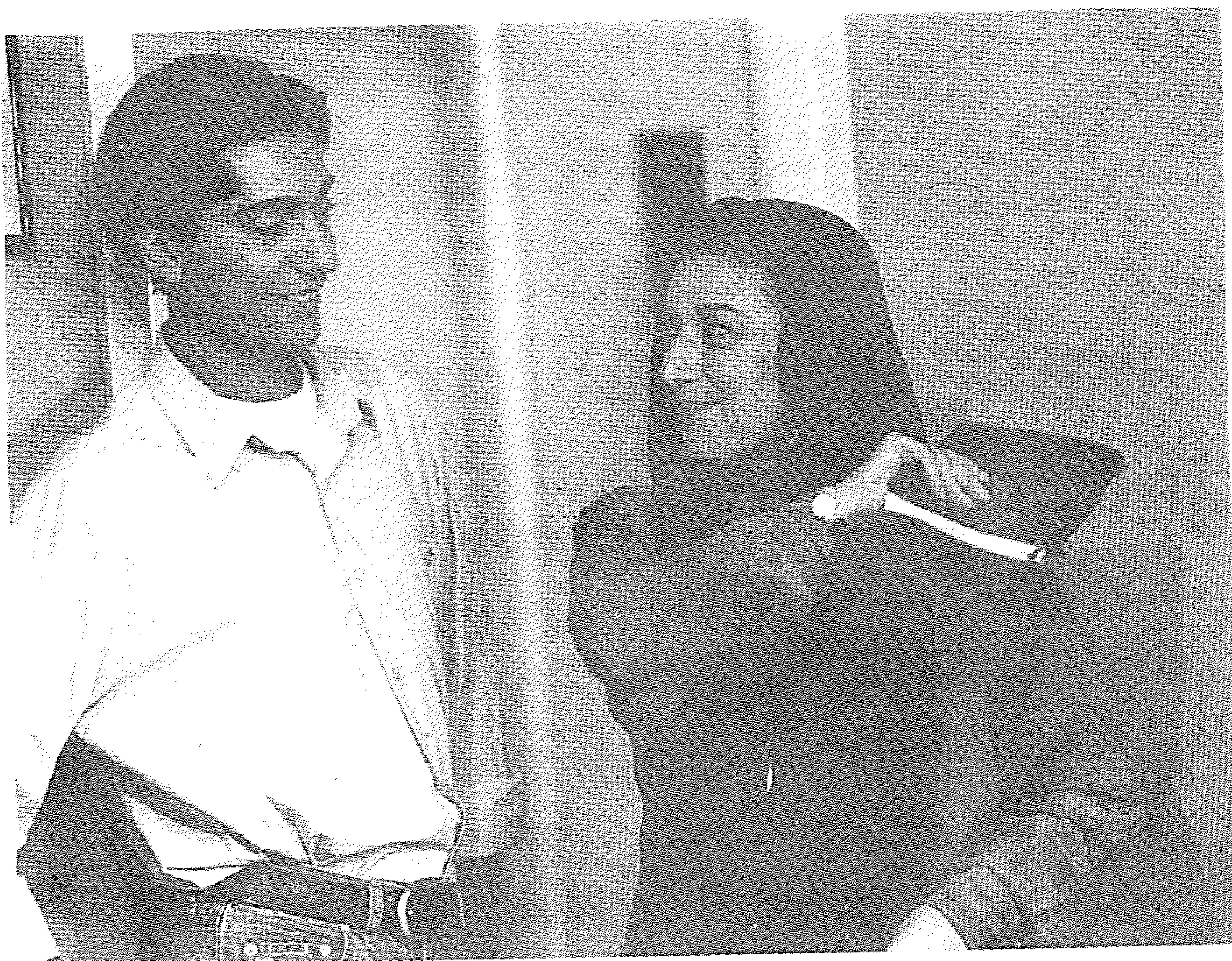
يتكئ بور-أحمد كثيراً على موضوع العطش المركزي في قصة كربلاء، فيحاول باشيرو مراراً أن يشرب ولكن محاولاته لا تنجح. وباشيرو أخته هنيه معوقة، وهو من أجلها، وأملاً في حدوث معجزة الشفاء، أخذ على نفسه عهداً أن يقرع طبل والده طيلة ليلة العاشر من محرم، أقدس ليلة عند الشيعة بما أن الإمام حسين قد استشهد فيها. ولكن المسؤول الأول عن طقس محرم يرفض السماح للولد بأن يقرع الطبل مخافة أن يغضب أفراد الجماعة الأكبر سناً والأكثر تأهيلاً. وأخيراً يُغلق مصادفة على باشيرو المتعب والعطشان والمُحْبط والمنكسر الفؤاد في قبو للمؤن. وحين يوشك أن يُغمى عليه، تلسعه عقرب. يقتل العقرب، ويدفعه اليأس إلى استخدام كسرة زجاج كي يجرح موضع اللسعة، ويمص السم. ثم يحاول أن يشرب من ماء بئر، فيكتشف أن ماء البئر آسن. وقبل أن يفقد الحس، يرى الطبول في القبو، وفي سكينة الليل المخيم خارج القبو، يستيقظ على قرع الطبل المكتوم أفراد الجماعة، بما فيهم أم باشيرو وأخته. ويتقصى الشيخ وزوجته الصوت الذي لا يكاد يسمع حتى قبوهم. يفتحون الباب الموصد، فيخرج باشيرو تحركة روح يتعذر تعليل قوتها وجاذبيتها. وجهه شاحب، أرمد، مرزق، وعيناه شاخصتان، وشفتاه جافتان مثل أرض جديبة. يخرج باشيرو من القبو والطبل يتدلى من عنقه النحيل. وبينما هو يسير عبر القرية قارعاً طبله، نسمع نحن فجأة صوت انهمار مطر سخي.

إن توقيت أفلام بني-اعتماد، تصوُّر هذه الأفلام وإخراجها عهد الثيوقراطية، أمر بالغ الخطورة. ففي الوقت الذي لفّ فيه العنف المقدس لليقين الميتافيزيقي ثقافة كاملة في كفن القرابين، وكُتب الكثير عن كربلاء، بما أن جيشاً من الفنانين الذين أقنعتهم جمهورية الخوف أو استأجرتهم قد خدموا ذلك العنف

صاغرين، في ذلك الوقت بدأت بني-اعتماد تردّ طغيانَ الصرح الرمزيّ على نفسه.

إن الإيحاء بالعلاقة المحرمة في «سيدة آيار» يزداد اتساعًا، وينتهي إلى استنتاج راديكالي. ههنا تعيش فوروغ الأم، وماني الابن معًا وقد غاب والدماني تمامًا عنهما، واستتر عن العين حبيب فوروغ. والبنية الصوتية للحبيب أمير رهبار تتطابق مع البنية الصوتية لابنة رسول رحماني التي تُصوِّر شخصيتها من خلال مكلمات هاتفية بعيدة. إن ذلك الإيحاء يقوم على صعيد علاماتي محض، ويوجه نقده القاسي إلى ثقافة القمع المرمزة بالكلية، والتي تواجهها فوروغ وابنها. ومحاولة فوروغ أن تصنع فيلمًا وثائقيًا عن «المرأة المثالية» بينما هي تربّي ابنها اليافع في مناخ سياسي خانق، هي السياق الثقافي الموطّد والمرمَّز للغاية، والذي جرت إزاءه عملية إخضاع ابنها ماني بما هو طاقة علاماتية خام متواترة طيلة فترة ما قبل عقدة أوديب. من الواضح أن ماني مخنث، وميله إلى المِثل الذي لا يتركه الإيحاء المرئي خفيًا علينا هو أقوى علامة على كبح عقدة أوديب في هذه البيئة التي يغيب عنها الأب. واستتار حبيب فوروغ عن النظر، يتيح للعاشقيْن البديليْن أن يُبقيا الجانب العلاماتي الجنسي عند مستوى الإيحاء المتفجر، فلا يسقط في هاوية الطاقة الجنسية الخام. وشفوية شخصية حبيب فوروغ، أمير رهبار، والتي لا تشعر بها إلا أُذْن فوروغ، تجعله غائبًا -وبالتالي يوحي بالجنسية المثلية التي تسبق عقدة أوديب عندماني- وحاضرًا في آن معًا بحيث أن النشاط الجنسي عند فوروغ قد ينفجر في آخر لقطة من الفيلم. ولقد تهيأت بني-اعتماد بصريًا لذلك اللقاء الجنسي بالمزاوجة بين صوتيْ فوروغ ورهبار حين تُقرأ رسائله بصوته ثم ينضم إليه صوت فوروغ، كما في استهلال اللقاء الجنسي، واستجابة فوروغ لذلك.

ولما صنعت بني-اعتماد فيلم «باران وابن البلد» (١٩٩٩) كانت قد مهّدت في الخليج. وهناك تلتقي باران أحد شبان الجزيرة. يؤلف بينهما انجذاب جنسي غامض وفج. الشاب صياد لؤلؤ، ويُري باران الجزيرة. ينطلقان



إن شخصية فوروغ كيا Forough Kia في «سيدة آيار» أصبحت أجرأ تصوير سينمائي لإمرأة مطلقة تخرق المخطورات الاجتماعية بالوقع في الحب وهي تمارس مهنتها، وتربي ابنها الصغير. إن بني - اعتماد لا تظهر أبداً وجه الرجل الذي تحبه فوروغ.

في زورق صغير. يغوص في البحر، وتبقى هي في الزورق تراقب بانفعال. يطفو ومعه سلة ملأى بالمحارات، ثم يعاود الغوص في البحر. تنتظر. تقطع الأمل. الشاب لايرجع. إن باران وابن البلد على عتبة اليقظة الجنسية. وبني-اعتماد تروي قصة هذه اليقظة عشية المراهقة المتصفة بالطهر. وهكذا تولد على جزيرة كيش الفردوسية نسختان جديدتان عن الواقع لم يثقلهما اسم أب ولا هوية ثقافية. باران (مطر) تنهمر على أرض البلد. وعلى هذا فإنهما متعاكسان في الذاتية: باران ستخصب تربة ابن البلد، وابن البلد ينبغي أن يبقى في قاع البحر بحثاً عن سلة أخرى من اللآلئ الممكنة. باران الآن مثقلة بالسلة الملأى باللآلئ، المحارات التي أعطاها إياها الشاب. وكما يقول الشاب: قد تجد لؤلؤة، وإذا لم تجد تلذذت بأكل لحمها.

إن باران وابن البلد هما آدم وحواء رمزيان مولودان بعيداً عن الزواج الشرعي الذي لا يستطيع الآن أن يطالب بهما. وليس مصادفة أن يصور فيلم «باران وابن البلد» على جزيرة كيش بعيداً عن معظم البلاد التي تشكل الثقافة التي يتحداها هذا التخطي غير المألوف. ابن البلد يغوص في البحر التي هو الامتداد الفسيح لرحم باران، يغوص تحت حضنها تماماً، وهي في الزورق معلقة بين السماء والأرض. كان فيلم «باران وابن البلد» وصية بني-اعتماد الأخيرة للثقافة المضادة التي دشنتها من أجل التحرر من هيمنة عقدة أوديب، وبه اكتملت دائرة التدمير العلاماتي للثقافة المؤَدبة. ففي فيلم «تحت سطح المدينة»، آخر أفلامها الطويلة، تفقد كاميراها طابعها المميز. فالأحوال البائسة لفقراء المدن، والتي كانت أقوى صرخاتها من أجل الحرية، تغدو الآن مجرد تقرير صحفي رتيب. لقد فقدت كاميراها الحانية سحر الممكن، وخنقت حركاتها المستحيلات اللامبالية. كان فيلم «تحت سطح المدينة» أكثر الأفلام نجاحاً في شباك التذاكر في إيران. تجمع مئات الألوف أمام دور السينما حتى يشاهدوه. أما «باران وابن البلد» فلم يُشاهد إلا نادراً خارج المهرجانات. إنه مثل اللؤلؤة التي غاص ابن البلد بحثًا عنها في بحر الجنوب-سدىً.

الفصل السابع

السينما الإيرانية إلى أين؟
وعود العولمة وأخطارها

لكي نتعرف إلى اتجاهات السينما الإيرانية في الحاضر والمستقبل، ينبغي أن نزور ثلاثة مواقع متباعدة ولكنها متعاصرة. سنبدأ بطهران، حيث يشيخ المعلمون القدامى شيخوخة مناسبة، ثم ننتقل إلى كان، حيث يتحدى العناصرَ أصحابُ الرؤى الجديدة، وأخيراً سنعرّج على الولايات المتحدة، حيث أضعفت الأفلام الإيرانية الجيدة والرديئة قدرة جمهورها هناك على التمييز بين هذي وتلك. ولسوف نلاحظ بعد ذلك أن انحطاطًا مناسبًا يصيب جيل المخرجين القدامى الذي رأوا العالم انعكاسًا للذات المبدعة، وأن نهضة مناسبة بالمثل يشهدها جيل جديد يرى العالم من خلال القاعدة المادية للتجذر العضوي في الواقع. وهذا التحول تتميز به مرحلة العولمة السريعة للسينما الإيرانية، غير أن السؤال الجوهري الذي يواجه هذين الجيلين كليهما هو كيف يُواجَه هذا التحدي مواجهة ناجحة.

طهران

بعد مهرجان فجر السينمائي الدولي الثامن عشر في شباط ٢٠٠٠، أبلغ الناقد السينمائي الإيراني المشهور هوشانغ غولمكاني Houshang Golmakani الجمهور الإيراني بخلاصة رأيه فقال: إن الكثيرين قد ساورهم القلق، بعد

التطورات الديمقراطية الأخيرة في البلاد، من حلول الصحافة محل السينما في الاستئثار بالاهتمام العام[1]. وبعد مرور شهر على المهرجان، سافرت إلى باريس بغية قضاء أسبوع مع محسن مخملباف للاطلاع على آخر الأخبار عنه وعن أسرته. تحدثنا عن أشياء مختلفة، ولكن الاتجاه العام للحديث كان حول التطورات السياسية الأخيرة في إيران. وافق على أن السينما تخلفت عن مجهودات الصحافة الضخمة في صياغة مستقبل الديمقراطية. ولقد أخبرني مخملباف بالفعل أنه قد أنهى لتوه تصوير فيلم عن جزيرة كيش، «اختبار الديمقراطية»، وأنه قد مثل فيه أيضاً، والفيلم مكرس بالكلية لهذا التقاطع بالذات بين السينما والديمقراطية والصحافة.

كان في ما أكده هؤلاء المحاربون القدماء مسحة من الحقيقة. ففي غضون السنوات الثلاث السابقة حل محل كياروستامي، ، مخملباف، وبني-اعتماد، ومهرجوي، وبيزائي مصلحون من مثل سيد هاجريان Saeed Hajjarian، وأكبر غانجي، وعبد الله نوري، وماشاء الله شمس الفايزين، وشهلا شيركات، ومهرانغيز كار، وشهلا لاهيجي وأليريزا ألافي تابار. ففي آخر مرة عمل فيها اثنان من أولئك المثقفين الإيرانيين المحبوبين في الصحافة، وهما بيزائي ومخلباف، دار نزاع مربك بينهما حول «قصص كيش»Kish Stories، والمحاجة بينهما كانت حول حلقةٍ من منهما قد قُبلت أو رُفضت في كان، ومن الملوم. هذا الانهماك العلني في القضايا الذاتية تزامن مع انشغال البلاد كلها في انتفاضة الطلاب من أجل الديمقراطية. وكان واضحاً أن بعض كبار المخرجين الإيرانيين قد فقدوا مصداقيتهم العامة، وبالتالي افتقروا إلى الموقف الأخلاقي الذي يجعلهم يشاركون في أحداث ذلك الصيف الفاجع.

إن غولمكاني قد أعلن في تعليقه الملخص عن مهرجان فجر أن القضايا الاجتماعية والسياسية لن تلبث أن تهيمن على السينما الإيرانية، وهي جليّة في

حقيقة الأمر في بعض أفضل أفلام المهرجان. وقال في الختام أن الجهات المسؤولة عن السينما في وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي قد كانت حريصة على إبعاد السينما عن السياسة في العقدين السابقين لتحميها من تقلبات السياسة.

والفارق بين الصحافة والسينما في إيران يراه غولمكاني وزملاؤه فارقًا زمنيًا. فالصحافة يمكن أن تستجيب في الحال، في حين تحتاج استجابة السينما إلى بعض الوقت. وهذا التقدير الذي يهمل خصوصية العمل الفني ينبع من الواقعة الفريدة، وهي أن المثقفين الملتزمين في إيران يعملون في الصحافة تارة، وفي السينما تارة، علاوة على الشعر والرواية تارة أخرى. وبالطبع فإن القضايا المستحوذة على الاهتمام العام تظهر كقوى متكاملة تجعل رؤى السبل البديلة ممكنةً. ولكن طبيعة هذه التصورات ومزاجها لا يمكن اختزالها إلى عناصرها المكوِّنة المباشرة أو البعيدة. وما يقلق صانعي الأفلام الإيرانيين من الصحافة الناشئة واضح تمامًا، فالمثقفون الملتزمون حريصون على ألا يخسروا امتياز التقلب. وما تخسره الذات المبدعة وسط تنازع المجالات هذا هو خصوصية العمل الفني، ولاسيما وقت الضيق. والفنانون الإيرانيون كان لهم دور حاسم في خلق الفعالية التاريخية على رغمٍ منهم تقريبًا.

إن الفرق بين السينما والصحافة يتعدى الزمنية. وشعور صانعي الأفلام في إيران بأن الصحفيين قد أخذوا منهم مركز المسرح يعكس الطبيعة المتبدلة للأعمال التي شعر المثقفون الشعبيون بأنهم ملتزمون بأدائها. وهكذا فإن النفعية التي كانوا يخضعون خيالهم لها كانت تفوتهم تمامًا. ومأزقهم الغريب في الحداثة كان إحلالهم الدال على غفلة لذواتهم المبدعة محل الوعي الجماعي للمجتمع عمومًا. كان هناك إحساس غامر بالمسؤولية حيال ضمان الحرية والديمقراطية لمجتمعهم. والمفارقة هو أن إخفاقهم في ذلك قد أدى إلى نتيجة واحدة محتومة يكاد لا ينتبه لها أحد: الانتفاخ المتوسع لذواتهم المبدعة من أجل معانقة واقع مجتمعهم من منظور عالمي.

وليس في الذاكرة القريبة فليم آخر يظهر هذه الحالة المرضيّة أفضل من فيلم داريوش مهرجوي «شجرة اللؤلؤ» (١٩٩٨) الذي تغلق فيه الشخصية المركزية على نفسها في غرفة للتمعن في إخفاقاتها السياسية الخاصة. إن اندماج ذات المثقف الخاصة وشخصيته الاجتماعية تتمثل على أفضل وجه في التوازي بين الإخفاق الشخصي للبطل في الحب، وإخفاقه السياسي اللاحق. فحين لا يُقابل حب الصبا بالمثل، ينصرف بطل فيلم مهرجوي إلى السياسة التي يخيب أمله فيها أيضاً. وهكذا تتحول الذات الخاصة إلى ذات عامة، وتحمل معها إليها منطقها وإخفاقها. وهكذا يكون فيلم «شجرة اللؤلؤ» قصة الفشل الشخصي المتحول إلى هزيمة عامة، والمؤدي إلى انهيار أخلاقي كامل. والانهيار هو، على كل حال، تداعي الأنا الشخصية العامة، والمثقف الإيراني معتقد أنه في مركز عالم منهار.

لقدبلغت السينما الإيرانية قمة مجدها، وعانت أكبر إخفاقاتها على أساس هذا الموقف العالمي الحرج الذي اتخذه المثقفون الإيرانيون المشهورون. أما الآن، فإن مستقبل هذه السينما تُرسم خريطته في فترة تحوُّل غير عادية، إذ يعاد النظر في طبيعة دور المثقف الوطني. ونحن نشاهد نشأة جيل جديد من صانعي الأفلام الذين جعلهم التزامهم بنوع جديد من العضوية organicity أكثر تركيزاً على الآخر منهم على الذات، لذلك فإن الجمهور لن يتكلَّف جنون عظمة أنواتهم الخلاقة. وبعد أن كفَّ الجيل الجديد من المخرجين عن تصور أنفسهم الشخصيات العامة للأمة جمعاء، أخذ يعيد المثقف الإيراني الملتزم إلى القوى المادية لعضوية جديدة. لقد نشأ الجيل الجديد من الأفق غير المتوقع للمحرومين الذين وجدوا طريقهم الخفيّ إلى مهرجانات السينما الدولية، ونشروا أشعتهم على أمتهم في الذهاب وفي الإياب. وقبل أن نرى ونقيس مدى أشعتهم، نحتاج إلى النظر إلى الأسلاف الذين ألقوا عليهم الظل.

حظي أربعة أفلام باستحسان النقاد في مهرجان فجر السينمائي الدولي الثامن عشر، وكل واحد من هذه الأفلام مثّل الوعود التي تعد بها السينما الإيرانية،



مهرجوي هو أحد ألمع صانعي الأفلام الإيرانيين. ولقد انعطفت سيرته الفنية انعطافًا حادًا بعد الوفاة المبكرة لصديقه وشريكه الكاتب المسرحي غلام حسين سعيدي.

والأخطار المحدقة بها. كان فيلم بهمان فرمنارا «رائحة الكافور، شذا الياسمين» (٢٠٠٠) أفضل أفلام المهرجان باعتراف الرسميين وحكْم النقاد على السواء. لقد عاد فرمنارا إلى موطنه، وانضم إلى صفوف جيله من المخرجين المشهورين بعد عقدين ونيّف من الزمن. وفي هذا المهرجان انضم إليه أفضل مخرجي الجيل باستثناء القليل منهم. ومن الأفلام التي عرضت في المهرجان فيلم داريوش مهرجوي «خليط» (٢٠٠٠)، وفيلم عباس كياروستامي «ستحملنا الريح بعيداً» (١٩٩٩)، وفيلم مسعود كيميائي (اعتراض» (٢٠٠٠). كانت تلك المناسبة تاريخية، أربعة من أفضل صانعي الأفلام في إيران أدخلوا أربعة من أفضل أفلامهم. كان طيف السينما الإيرانية بادياً للعيان تماماً، بكل منجزاته العظيمة، وإخفاقاته الفاجعة.

«رائحة الكافور، شذا الياسمين» (٢٠٠٠)

إن فيلم فرمنارا «رائحة الكافور، شذا الياسمين» هو أول فيلم عمله هذا المخرج العريق في السينما طيلة عقدين تقريباً، أي منذ قيام الثورة الإسلامية التي غادر بعدها البلاد مغادرة مؤقتة. ولكن أشياء كثيرة تغيرت في إيران منذ ترك فرمنارا (ولد عام ١٩٤١) أثراً باقياً في السينما الإيرانية بإخراج فيلم «الأمير احتجاب» (١٩٧٤) المأخوذ عن رواية فارسية رائعة للكاتب هوشانغ غولشيري (توفي عام ٢٠٠٠). وما يميز هذا فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين» هو النسيج الشخصي، والرواية الشخصية.

والطابع الشخصي هو في واقع الأمر مفتاح الكثير من الأفلام التي عرضت في مهرجان فجر الثامن عشر. فيلم فرمنارا يقدم قصة بهمان فرجاني (اقرأ: بهمان فرمنارا، وفرجاني تعني: «عند النهاية» أو «نحو النهاية»، وفرمنارا هو الذي يؤدي هذا الدور)، وهو مخرج في منتصف العمر، يثقله الحزن على موت أصدقائه وزملائه المقربين: سوهراب شهيد سالس، وبهرام ريبور، وعلي حاتمي (وكلهم

مخرجون ماتوا مؤخراً). وفرجاني يعاني علة في القلب منذ الولادة، وحقيقة كونه فانيًا تستحوذ على وعيه. ونتيجة لذلك يقرر أن يصنع فيلمًا حول جنازته والسيناريو يحول فيلم «رائحة الكافور، شذا الياسمين» إلى لقطة طويلة شاملة تعكس المجتمع الإيراني بثقافته وسياسته مستفيدة كل الاستفادة من التطورات الديمقراطية الأخيرة في الجمهورية الإسلامية.

منذ الستينات فصاعداً، انضم المخروجون إلى الشعراء والروائيين الإيرانيين كأشخاص ذوي مكانة بارزة، وسعوا جميعًا إلى توسيع ذواتهم المبدعة لتشمل المجتمع عمومًا بغية تكريس أخلاقهم العامة، وسلطتهم الثقافية. غير أن التاريخ لا يتوقف. فأبطال الثقافة بالأمس هم معروضات متحف اليوم. والسؤال هو: هل يعرفون كيف يشيخون شيخوخة لائقة بهم. لا يدرك فرمنارا أنه يصنع فرجة عامة من أسفه الشخصي على أصدقائه وزملائه في ظرف تاريخي لم يعد يُقبل فيه تحويل الذات الشخصية المبدعة إلى مأتم عام. ومع أنه يبقى مخرجًا عظيماً، فإنه قارئ متأخر لشروط الحوار الناشئة. لم يدرك أن أمةً وُلدت في شعبة الجراحة القيصرية ورأت نور الحداثة على يد قابلة استعمارية، وبلاداً تأذت من ثورة وحرب طيلة عقدين من الزمن، وشعبًا احتجزته ثيوقراطية طهرية في سن المراهقة، وإقليمًا تجتاحه عولمة لا يستطيع التحكم فيها، إن كل ذلك لم يعد يهمُّه حزن المخرج الشخصي، ولا يمكنه أن يسمح لشأن شخصي أُسبغت عليه الصفة العامة أن يشغل مكانًا عامًا مهما حسنت النية. لقد مرَّ وقت كانت فيه ذات فرمنارا المبدعة مركز الاهتمام العام، غير أن ذلك الوعي الجماعي قد تخلّى عن جيل فرمنار منذ وقت طويل، إذ أنه جدّ في الطلب، وأصبح شيئًا أكثر إبداعًا وأكثر استجابة بكثير. كان المثقف الوطني ضرورة ذات يوم، ولكن العولمة السريعة للشؤون الوطنية لم تعد تحتمل المثقفين الوطنين المحافظين الذين نجحوا في تحويل ذاتهم الإبداعية إلى إرادة عامة.

«خليط» (٢٠٠٠)

الفيلم الثاني المشهور في مهرجان فجر الثامن عشر هو أيضاً من إخراج معلم معترف به. فمنذ فيلمه الرائد «البقرة» (١٩٦٩)، بقي داريوش مهرجوي أحد المحددين الكبار للسينما الإيرانية المعاصرة: وفيلم «خليط» هو محاكاة ساخرة لصناعة الأفلام في جمهورية إسلامية. فالمخرج (يؤدي دورَه خسروا شكيباني، أناه الأخرى) وأفراد فريقه يبذلون قصاراهم لأنجاز فيلم من أجل عرضه في مهرجان فجر السينمائي الذي سيُفتتح في غضون ثلاثة أيام. وهذا العمل الساخر يصبح وسيلة لا لانتقاد الصناعة السينمائية في إيران فقط، بل صناعة أي فيلم لجمهور لا يشاطره المخرج أي تطلعات.

إن فيلم «خليط» هو في الحقيقة جنازة، مثل فيلم فرمنارا، ولكن في قناع المحاكاة الساخرة. ومهرجوي، مخرج هذا الفيلم، هو خسارة سينمائية كبيرة للثورة الإسلامية، إذ أن ارتفاع منزلته قبل الثورة، قابله انحدار مأساوي بعدها. ونحن مدينون بالشخصية العامة التي اكتسبناها، وبأي حق ندعيه في الحداثة، لذلك الجيل من المثقفين الملتزمين الذين كان هو أحدهم، وقدرة ذلك الجيل على تحويل ذاته المبدعة إلى موقع هويتنا الجماعية. فهو لم يتصورنا مستعمَرين مُخْضعين، ولم يكن الشاه وجيشه المزود بالأسلحة الأميركية ليضارع الثقة التي ألهمنا إياها جيل مهرجوي باندماج إبداعه بالشخصية الجماعية. ولولا فيلم «البقرة» لما كانت السينما الإيرانية على ما هي عليه اليوم. لقد خلق الثقة في نفس كل صانع فيلم إيراني وقف بعده وراء الكاميرا. غير أن انتصار الثورة الإسلامية أدى إلى انهيار رؤيا جيله الإبداعية، وإخفاقها الأخلاقي تماماً. ومثل حليفه ونظيره المبدع غلام حسين سعيدي (توفي عام ١٩٨٥)، «مات» هو أيضاً في المنفى، وظل يصب جام غضبه الشديد أفلاماً هي نوبات صرْع نفوذه الأخلاقي، ودرجات زلزال انهياره الإبداعي، وكذب منظم لم يقدر أن يتحكم فيه.

«اعتراض» (٢٠٠٠)

إذا كان «رائحة الكافور، شذا الياسمين» و«خليط» مأتمين متكاملين لأفضل ما في السينما الإيرانية، فإن فيلم كيمائي «اعتراض» هو استمرار متوتر لأسوأ ما فيها. ففي أول مواجهة كاملة بين مخرج كبير من الجيل القديم، ومأزق الجيل الشاب، لم يستطع فيلم «اعتراض» أن يروي قصته المشوهة من غير استعادة أحد أقدم نماذج المخرج، أي الرجل المسجون لاقترافه جريمة دفاعًا عن «شرفه»، ووضعه في مقابلة التطورات المضطربة في البلاد على عتبة القرن الواحد والعشرين. فإزاء انتفاضة الطلاب في تموز ١٩٩٩، يقابل كيميائى أخًا بأخيه، الأكبر هو أمير الذي يعتنق مبادئ رثة، والأصغر هو رضا المتمسك باللاعنف المتجاوز للإيديولوجيات. وفي الوقت الذي كان فيه المخرجون التقدميون، من مثل مهرجوي وفرمنارا، عاجزين عن الإفلات من الالتزام الأخلاقي المضعف لهم من أجل رؤية ما كان يجري في بلادهم، فإن كيميائي، المخرج الأشد رجعية في تاريخ السينما الإيرانية، لم يتمالك أن يثبت عدم قدرته على قراءة تلك الأحداث الرائدة.

«ستحملنا الريح بعيدًا» (١٩٩٩)

وفي حين عرض فرمنارا ومهرجوي في مهرجان فجر ذاته أفضل ما في متحف السينما الوطنية الإيرانية، وعرض كيميائي أسوأ ما فيه، فإن عباس كياروستامي الذي صار له ذكْر في العالم قدم فيلم «ستحملنا الريح بعيدًا». وقد عرض خارج المسابقة بما أنه عُرِض أول مرة في كان في السنة السابقة.

إن سيرة كياروستامي الفنية الطويلة والمجيدة مغايرة لأي سيرة أخرى في السينما الإيرانية. لقد علمنا أخلاقًا مضادة، الامتناع عن طرح أسئلة وظيفية، ذرائعية. وهو لم يتجاوز قط «ثلاثية رستم-أباد» التي تعتبر أفضل أعماله. ومن خلال هذه الثلاثية المستندة إلى أحداث عاشها قبل الثورة، كرس كاميراه للنقد

العنيف الموجه إلى العنف الميتافيزيقي المرتكب ضد طبيعة الشيء الواقعي ونزوعه. فحين غرقت ثقافتنا في عواقب هذا العنف الوخيمة، استطاع كياروستامي أن يجعل بساطة الشيء الواقعي الحسية تسطع من خلال طبقات الميتافيزيقا المشوَّهة المتراكبة على واقعيته الجليّة. إن عريْ الواقع المتسم بالاستقامة والجرأة والتألق هو ما علمتنا إياه عين كاميراه البارعة. كانت رحلته رحلةً من الظاهر الميتافيزيقي للواقعي إلى إدراكه الملموس الذي لا يحتاج إلى توضيح. وفي تاريخ الحداثة الثقافية الإيرانية الطويل والمجيد من الشعر إلى المسرح، ومن الرواية إلى كل أنواع فنون الأداء لم يقترب أحد مما أنجزه كياروستامي بتعلمينا أن نكون مختفلين. ففي أحسن أعماله، أرانا كياروستامي لا كيف نتحدث عن الشيء الواقعي، بل كيف نظهره ونتحدث معه، نتمعن فيه، ونقيم.

ومن المهم أن نتذكر أن كياروستامي لم يكن مثقفًا وطنيًا بارزًا في الفترة الواقعة بين الستينات والسبعينات. فحين كان بيزائي ومهرجوي يحددان السينما الإيرانية، كان كياروستامي صانع أفلام عاديًا. وهذا بالضبط ما جعل كاميراه تنّفذ استراتيجية هادئة وغير متطفلة، مفضلةً ذلك على السعي إلى تعميم ذاته المبدعة. ولقد أصبح المخرج غير المنازع في مرحلة ما بعد الثورة، لا لأن جيلز جاكوب اكتشفه من أجل مهرجان كان، وأظهرت «دفاتر السينما» عبقريته للعالم، بل بسبب الزاوية غير المتطفلة التي وضعت فيها كاميراه.

ومن هذه الزاوية أصبح عمل كياروستامي أساسيًا للتعديل البصري للعلاقة كمقاومة تأويلية للمدلول الثقافي (٢). وهذا هو الإنجاز الفريدللحداثة الثقافية الإيرانية، والذي بلغ غاية تحققه في أفلام كياروستامي. وإذا كان الشعر قد حطّم الكلمة بغية إزاحة مدلولها الميتافيزيقي، فإننا، مع كياروستامي، قد حولنا تنازع المدلول ذاته إلى طور العلاقة المجيد، العلاقة الحسية قبل أي إصرار ميتافيزيقي على أن تحمل معنى. وما جعل المنظرين المسلمين يشنون هجومًا عنيفًا على أفلام كياروستامي هو، على وجه الدقة، هذه التعرية المقلقة للشيء الواقعي من جميع

الادعاءات الميتافيزيقية العنيفة، والتي أتاحت بصرياً للعلاقة أن تشير فقط، أن تنبض بالحسية العلاماتية من غير أن تفقد قوتها في أشكال المعنى الاعتيادية.

كانت هذه هي الأهمية الأبقى لسينما كياروستامي. غير أنه كشف هو أيضاً عن عقب آخيل. فحين أخرج «طعم الكرز» (١٩٩٧)، كان واضحاً أنه قد أنجز أفضل أعماله، ولم يعرف تماماً أين يمضي به، وحين أخرج «ستحملنا الريح بعيداً» (١٩٩٩)، أصدر الحكم الأخير على نفسه على نحو مؤسف جداً. ففي هذا الفيلم، انضم كياروستامي في آخر الأمر إلى بقية جيله في تحويل ذاته المبدعة إلى الذات الجماعية للأمة التي يعتقد أنها أمته، وهي ليست كذلك. لقد وصل كياروستامي الآن إلى حد تعميم الخصوصية الإيرانية، وأظهر هذا الفيلم أنه لا يعرف ماذا يفعل بالعمومية التي أنجزها، فأخفق في مواجهة عدم الإقرار العالمي بالشيء الواقعي، وهي مشكلة لم يهتدِ إلى حلها.

إن الشخص الأول في «ستحملنا الريح بعيداً» يتسلق كل يوم تلة خارج القرية الكردية Siyah Dorreh حتى يتمكن من استخدام هاتفه النقال ليبلغ سلطة مجهولة في طهران أن المرأة الميتة التي جاؤوا من أجل تصوير فيلم وثائقي عن جنازتها لم تَمُت بعد. وبعد أن يكرر التبليغ على طريقة كياروستامي الباهرة، يمضي إلى حافة قناة يحفرها رجل نسمع صوته دائماً، ولكننا لا نرى وجهه. وفي إحدى تلك المناسبات يلاحظ أن صبية تزور العامل بالسر، وتجلب له حليباً طازجاً (تُضَمِّن هذه المادة معنى جنسياً مزعجاً في الفيلم). يقرر بطل الفيلم بعد ذلك أن يشرب الحليب ذاته من البقرة ذاتها التي تحلبها الفتاة ذاتها. يصل أخيراً إلى بيت الحلاّبة بعد استخدام كل الوسائل الممكنة. ومنذ اللحظة التي تقودنا فيها كاميرا كياروستامي إلى الاسطبل المظلم مثل زنزانة، حيث تحلب الفتاة البقرة، حتى اللحظة التي يغادر فيها بطل الفيلم ذلك المكان حاملاً سطلاً ملآن بالحليب وعلى وجهه تكشيرة راضية، ونحن نتحسر على متعة عدم كشف اللحظات الحميمة للبشر المعروضين في أفلامه السابقة، وعلى فرح عدم سماع فاطمة وحسين وهما يتحدثان

في ختام فيلم «عبر أشجَار الزيتون»، وعلى درس التواضع الذي تعلمناه من عدم سماع ما قاله سابزيان لمخملباف في «لقطة طويلة» وهو رادف له على دراجته ومعانق إياه من الخلف. إننا نُعاقب على كل تلك المسرات الغابرة واللحظات التي تسمو بالنفس باضطرارنا إلى مشاهدة تلك الصور المتتابعة التي صور فيها كياروستامي إغواء تلك الفلاحة الشابة ذات البراءة البكماء. ولكي يضيف الأذى إلى الإهانة يختار كياروستامي هذه الحالة الشنيعة ليقدم إحدى روائع الشعر الفارسي الحديث. إن قصيدة فاروغ فاروخ زاد «ستحملنا الريح بعيداً» لم يلْقها أحد بالسخف والسماجة اللذين ألقاها بهما هذا الرجل السوقي الواغل على الخصوصية العاطفية لفتاة.

إن بيئة الفيلم صورة قاسية الدقة لانتفاء الإنسانية. فمن الموقع المواتي الذي تختلس منه كاميرا كياروستامي النظر، لا نرى إلا مؤخرة البقرة، والفتاة مُقْعية لحلبها في موضع استمناء مظلم وعميق كالزنزانة. ياللمقابلة بين هذا المشهد البارد، والعذوبة الرخيمة في فيلم مهرجوي «البقرة» حين يداعب مهدي حسن بقرته ويأكل معها! إن صور الاسطبل في هذا الفيلم تخون جميع مبادئ الاحتشام البصري التي نفذها كياروستامي في جميع أفلامه السابقة، وهي نفي مروع لكل فيلم صنعه، وعودة جميع ما كبحته سينماه، ونفته، واستخفت به.

كيف سمح كياروستامي لنفسه أن ينهار؟ يبدو أن الاحتفاء العالمي بعبقريته قد غرّه أخيراً، وأفسد اهتمام كاميراه الرائع بالآخرين. فبعد ثلاثة عقود عن الزمن صنع خلالها روائع متتالية، وقع مؤخراً في الشرك الذي وقع فيه مجايلوه من المثقفين المشهورين، وسمح أن تنتقل إلى ذاته المبدعة فرضيةُ الذات الجماعية مدْعياً حق القيام بأي شيء. إن مشهد الاسطبل المظلم يلقي ضوءاً جديداً وغير موات على باقي فيلم «ستحملنا الريح بعيداً». فكل ما نفهمه الآن مريع. تأتي مجموعةٌ من صانعي الأفلام من طهران، وتغزو هذه القرية الكردية النائية لتعاين موت إحدى عجائزها، وتصنع فيلماً وثائقياً اثنوغرافياً عن الحادث. وإن كياروستامي الذي

يجهل تماماً الشلل الأخلاقي للإنثروبولوجيا الوصفية، يتحول إلى إثنوغرافي، وأخباري محلي في آن معاً. ترحب قريةSiyah darreh (الوادي المظلم) بأفراد فريق الإثنوغرافيين، وتضع أصغر أبنائها تحت تصرفهم كدليل. يشاطرون القرويين موائدهم، ويتفحصون مساكنهم الخاصة، ويتلطفون مع شيوخهم، ويغازلون صباياهم، وتكون آخر أعمالهم المهنية مضاجعة إحداهن مضاجعة مرئية. ومما يزيد من قوة الواغلين القاهرة افتقارُهم إلى ملامح مميزة، وأننا لا نرى من وجوههم إلا وجه ذات كياروستامي الأخرى. ونظراً إلى علاقة القوة المتميزة هذه، فإننا لا نهتم بالفهم الجديد الأكمل للحياة، والذي توصل إليه المخرج بين معالجته الشائنة للرعايا المحرومين من أي حماية، والفيلم الوثائقي الذي لم يُنجز. ولكن «الفيلم الوثائقي» قد أُنجز طبعاً، وعنوانه «ستحملنا الريح بعيداً»، وهو فيلم يصور شيئًا فظيعاً.

وما يزعج على نحو خاص فيما يتعلق بمشاهد الاسطبل هو أن كياروستامي لا يدرك قوة كاميراه الهائلة، وهذا النسيان يجعله يمارس هذه القوة ضد أضعف الخلق، وأعياهم، وأكثرهم انكشافاً. إنها من مشاهد الاغتصاب الأشد عنفاً في السينما كلها. وإخفاق كياروستامي في هذا الفيلم مردُّه إلى أنه لم يُضْفِ العمومية على هذه القرية الإيرانية. لقد كان خلال العقود الثلاثة السابقة، ولاسيما منذ اشتهاره في العالم، قصةَ النجاح الرائع لمخرج من العالم الثالث يحول ما هو خاص بالبيئة المحلية إلى المعايير العالمية لقراءة الواقع المجدَّدة والمحررة. وإذا استحق المقارنة مع معلمين كبار مثل ساتيا جيت راي، وأكيرو كيروساوا، فالسبب هو هذا الإضفاء للعمومية على القرية الإيرانية. فالمخرجان الكبيران قد استعادوا النبل العام للشعب الذي صوراه للعالم، وهذا ما فعله كياروستامي حتى هذا الفيلم. ولكن ما يفعله في مشهد الاسطبل هو العكس تماماً، إذ أنه يضفي الخصوصيةعلى النبل العام. فالبطل الطهراني ذو الوجه الخالي من الانفعال، والعينين الواسعتين، والاعتدال الزائف، والذي قد يظن أن قميصه غير المزرر، وبنطال الجينز المتسخ، والحذاء العالي الساق غير المسيَّر، والسيارة اليابانية، واللهجة الطهرانية التي تميزه من

القرويين الأكراد، إن هذا البطل لم يدرك، وهو غارق في اهتماماته المشوهة بالثقافة المحلية، أنه، في نظر الجمهور العالمي، هو أيضاً جزء من االعالم الثالث مثل القرويين.

لقد أنقذ كياروستامي الخصوصية الإيرانية من داء الميتافيزيقا المعممة، ولما أوشكت هذه الخصوصية أن تتنفس، وتعلن تحديها التحريري لكل المعاني الفارغة، نظر إليها من موقع القوة نظرة قاتلة، نظرة العالم الأول إلى العالم الثالث، والقوي إلى المسلوب القوة، والمركز إلى الأطراف، وابن عاصمة البلد المستعمِر إلى المستعمَر، والطهراني إلى الكردي، مقلداً في ذلك الأوروبين في ذروة الحركة الاستعمارية. ويبدو وكأن كياروستامي لم ينقذ الواقع الإيراني العاري من الطبقات المضادة للميتافيزيقا المحلية إلا من أجل أن يخضعه لعالمية تزيد من ضعفه.

ولكن لماذا فعل ذلك؟ ثمة عدة أسباب تطرح نفسها. ففي انعطاف مشؤوم للأحداث، وقع كياروستامي أخيراً في مأزق جيله من المثقفين المعروفين، فحولّ ذاته المبدعة عنوة إلى وعي الأمة الجماعي، ولكنه فعل ذلك من غير إتقان على مرأى من العالم ليراها كل واحد. وإذا ساعد هذا التحويل ذات مرة على استعادة الكرامة إلى الأمة بالدعم الخلاق لتطور فعاليتها التاريخية، فهو الآن ليس متأخراً من الناحية التاريخية فقط، بل قديماً من الناحية الأخلاقية أيضاً. إن الذات المبدعة المنتفخة اللاتاريخية هي التي حولت كياروستامي أمام الجمهور العالمي إلى أنثروبولوجي زائف من العالم الأول يجري دراسة إثنوغرافية عن قرية.

وما ينجلي في «ستحملنا الريح بعيداً» هو أن الاهتمام العالمي قد أفسد تركيز كياروستامي بإر باك موقفه من جمهوره. فلقد أكد مؤخراً أكثر من ذي قبل على تفضيله لسينما اللغز الذي يساهم المتفرجون في حلها، وهذا في الحقيقة رفض للانهماك في إعادة قراءة سينماه قراءة نقدية أكثر من أي شيء آخر، لأنه يريد من جمهوره العالمي والمحلي أن يصنف اختلافاته حتى يتمكن من البقاء بعيداً عنه. والنتيجة هي أن الاعتراف العالمي بسينماه يشوه رؤياه للخصوصية التي عالجها

دائماً. لا شيء ملغز في سينما كياروستامي، فهي بسيطة جداً. فالجمهور المحلي يظنها ملغزة لأنه اعتاد القراءة التآمرية اعتياداً مَرَضياً. أما جمهوره العالمي، ولاسيما النقاد، فيراها ملغزة لأنه يخشى دائماً أن يفوته شيء. وعلى كل حال، فإن الحضور البصري لسينما كياروستامي لا علاقة له بهذين الشكلين من العجز التأويلي. فتحطيمه للتوليد المتتابع للميتافيزيقا الإيرانية والإسلامية لا يعني أن سينماه «ملغزة». فالواضح هو أنها، كبيان جمالي، تشن حملة عنيفة على التأويل. وأن يعزز كياروستامي نفسُه الآن هذا الادعاءَ الزائف، علامة بالغة الخطورة على التباس طبيعة جمهوره العالمي ومزاجه عليه التباساً كاملاً. فهو يريد أن يترك القرار للجمهور، وهذا في حد ذاته إشارة ديمقراطية كاذبة، لأنه من غير الجمهور سيقرر؟ إن جمهوره المتنوع قد أربك دوافعه الإبداعية إرباكاً تاماً كما هو واضح في «ستأخذنا الريح بعيداً» وضوحاً فظيعاً.

ويرجع الشلل التأويلي الذي يشجعه كياروستامي إلى عدم ثقته بنزعته الفنية الراسخة الجذور في الوضع المأساوي للمثقفين الإيرانيين طيلة القرنين الماضيين، وهو الوضع نفسه الذي واجهه المثقفون في طول العالم الثالث وعرضه. فبعد أن تحولوا إلى مواقع محلية للمقاومة الإبداعية، أصبحوا مغمورين عالمياً، وكياروستامي ليس استثناء. لقد وسم هذه البقعةَ العمياءَ تركيب خاص من السخط والرهبة. ومع ذلك فإن الاهتمام بالثقافة الوطنية خلال معظم القرنين الماضيين كان ضرورياً وأساسياً لمقاومة القوى الاستعمارية وسيطرتها الثقافية مقاومة إيديولوجية وإبداعية. غير أن ذلك لم يعد يتوافق مع سرعة العولمة التي تغشي البصر، وتعمق وعي العالمية في كل مكان. وفي حين ما يزال المثقفون الإيرانيون مستمسكين بعالمي «الشرق» و«الغرب» المفترضين، والجيل الجديد يهدده خطر اختراع آخر عديم الجدوى بالكلية أيضاً هو «المثقف المتدين»، فإن انتصارات كياروستامي في المهرجانات السينمائية قد أوقعت في نفسه انطباعاً كاذباً، وهو أن كان، والبندقية، ولوكارنو هي العالم الحقيقي، العالم الذي يشكل عدم إدراكه خطراً دائماً. ومن سوء الحظ أن مجايلي كياروستامي من المثقفين الإيرانيين هم بالأساس مهتمون

بالثقافة المحلية، ولقد مرّ وقت كان فيه الاقتصار على ذلك خلاّقًا من الناحية الجمالية، وفعّالاً من الناحية الإيديولوجية.

إن كياروستامي لا يعرف المقلاة من النار. فأقوى ما فيه خلال مسيرته الفنية قد بلغ الآن منتهاه، وأصبح أضعف ما فيه. لقد عرّى الميتافيزيقا الإيرانية المعترف بها من خلال انغراسه الخلاّق فيها. كان يعرفها حق المعرفة، لذلك استطاع أن يطلها. وهذا الإطلاع الكامل على الميتافيزيقا الإيرانية هو ذاته الذي جعله غير مطلع تمامًا على علاقة القوة العالمية الأوسع التي تبتلع عنف تلك الميتافيزيقا. علينا أن نتذكر أن كياروستامي ينتمي إلى جيل جلال الأحمد الذي كان نحته مصطلح «التسمم الغربي»[٣] أكبر مساهماته تأثيراً. كان الأحمد يعتبر الافتتان بالغرب مرضًا. ومنذ ذلك الوقت انقسم المثقفون الإيرانيون إلى موافقين مع الأحمد ومعارضين له. وهكذا، فإن هذه المحاجة المنصدعة البنية التي احتجب عنها المنطق العالمي للرأسمال والثقافة، هذا المنطق الذي لا يكترث إلا قليلاً بالغرب والشرق، أو أي مجال جيوسياسي، ما دامت الأنظمة الاقتصادية مستقرة. إن هذه المحاجّة قد قسمت المثقفين الملتزمين من جيل كياروستامي إلى معسكرين متعارضين في الظاهر، ومتماثلين في الجوهر. فكلاهما اعتقد أن «الغرب» كيان مستقل، وهو إما خيّر وإما شرير. وهذا الإخفاق التام في التحليل يتحمل وحده مسؤولية تحويل أجيال من المثقفين الإيرانيين إلى مقاتلين من أجل حماية ثقافة البلاد الأهلية.. وهذه الحركة الأهلية التي كانت ذات مرة مهمة لاستعادة الإحساس بالكرامة الوطنية للمستعمَرين، هي الان غير مغتفرة، ومضرة فنيًا.

إن سياسة إحياء الثقافة الأهلية وتأبيدها لم تحجب عن جيل كياروستامي الوضع العالمي للقوة فقط، بل أدي إلى جهله باستعمار محلي حقيقي. والحصيلة الواضحة كل الوضوح في «ستحملنا الريح بعيدًا» هي أن علاقة القوة بين المركز القومي والأطراف الإثنية تكرر العلاقة المفترضة بين المركز الاستعماري ومحيط المستعمرات الضمني. فليس هناك فرق كبير بين علاقة الدولة القومية

بالأقليات لإثنية، والعلاقات على صعيد العالم، بل هي تفعل بالأقليات، ما فعلته لندن وباريس وواشنطن بالأطراف التابعة.

لا يسع المثقف الإيراني، مخرجًا كان أم سواه، أن يبقى جاهلاً بالسياق العالمي لعمله. فالمؤسسات المهتمة بالتجانس، والتي تنظر إلى العالم نظرتها إلى شيء غريب لافتراض التفوق الأخلاقي لـ «البياض» تراقب المهتمين بالثقافة المحلية مثل كياروستامي. ولقد افتقد مهرجان فجر السينمائي الدولي الثامن عشر مخرجًا عظيماً واحداً هو بهرام بيزائي الذي كان غيابه واضحًا. غير أنه ظهر على غلاف مجلة «الجغرافيا الوطنية» وليس غيرها، وهو يصور مشهداً في أحد أفلامه. وهذا حدث فاجع سعد بيزائي بجهل دلالته[٤]. فهو وكل مجايليه لا يعرفون أن هذه المجلة التي تصدر في واشنطن العاصمة مكرسة من أجل تحويل سائر العالم إلى حديقة حيوانات بغية إظهار حضارة أميركا. ولقد شرّحت كاترين أ. لوتز وجيني ل. كولنز تشريحًا رائعًا سياسات رئاسة تحريرها في تقديمها للغريب والأجنبي[٥]. لِمَ لا يعرف مثقفون إيرانيون كبار من مثل بيزائي وكياروستامي شيئًا عن الأعمال التفكيكية الرائدة التي طعنت في سلطة هذه المجلات، واهتمامها القديم بإضفاء الأصالة على الحضارة «الغربية»، وردّها بضاعة «الشرق» أو العالم الثالث، إلى مراحل مبكرة من التطور البشري؟

إن الجهل بالصورة العالمية لم يعد مسألة اختيار فني أو مزاج إبداعي، ومن الواضح أن السينما قد غدت فنًا عامًا بفضل الاحتفاء العالمي بها، وبفضل جمهورها العالمي. والمعلومات الوفيرة عن أحوال الجماعات والثقافات المحلية هي الآن مرتهنة بمنطق الإنتاج المادي المتعولم. وأصبح من المستحيل استعادة القوة المثيولوجية للثقافة الإيرانية أو غيرها من الثقافات، ومعالجة إمكان التحرر المحلي معالجة خلاقة. إن تلك المعالجة هي في ذاتها ادعاء بالأصالة. وهذا الادعاء قد اتصفت به دائمًا سينما بيزائي. ولكنه أحسن أداء عمله بتغيير الجمهور الإيراني وفق الشرط المثيولوجي لإدراكهم الواقع، وكشفَ عن ذلك الاعتلال من خلال كونه جزءاً منه.

ولكن عالمية ظرفنا الحالي قد خلّفت بيزائي وراءها، وبالتالي تحول في حياته إلى قطعة أثرية لأنه أصرّ على تحويل ثقافته إلى قطعة أثرية. إن بيزائي هو أحد عمالقة الجديد القديم الذي نجح في تحويل ذاته المبدعة من أجل شخصية الأمة العامة. وإسهام بيزائي الفريد كان التفجر مثل منجم منطمر في أعماق مخيلتنا الأركيولوجية. لقد اكتشف عمق تعلقنا المَرَضيّ بالثقافة، ولكنه بقي هو نفسه مندفنًا في ذلك الموقع الأركيولوجي، ولم يصعد إلى السطح ليدرك أنه قد حسب الأسطورة من الحقائق. وعلى الجيل التالي أن يعلم بيزائي درسًا جديداً.

كان(٦)

تتأثر إيران الآن بالعولمة شأن معظم البلدان الأخرى. وما عمله جيل صانعي الأفلام الإيرانيين القدماء، وجذبوا به اهتمام العالم، هو نوع من الإنتاج الفني تحولت فيه الذات المبدعة تحولاً لا شعوريًا بدت بعده وكأنها الوعي الجماعي للأمة. لقد عرضت فترة حاسمة في مجرى الاستعمار الثقافي كانت المقاومة الإبداعية للإخضاع العدواني فيها غير ممكنة من دون هذا التحول الخفي للشخصي إلى العام. ولكن هذا التحول لازمه نزوع أهلي وبلدي عند مثقف العالم الثالث. وهذا النزوع لم يعد الآن قابلاً للحياة، إذ أن العولمة المتسارعة للرأسمال والثقافة لا تتيح له ذلك. والورطة التي وقع فيها المخرجون القدماء هي جذْبهم هذا الاهتمام العالمي إلى النزعة الأهلية في إبداعهم. وإذا كان المشرفون على المهرجانات السينمائية الدولية في كان والبندقية ولوكارنو يحابون التصوير المتجني الذي يظهر فيه ما يُسمّى بالعالم الثالث عالمًا غريبًا غير مألوف بحيث تصبح هذه المهرجانات نسخة سينمائية من «الجغرافيا الوطنية»، فمن الواضح أن تلك النزعة الأهلية هي مصيبة في السياسة، وفورة في الإبداع في آن معًا. وأما إذا أريد لسينماهم وظيفة عامة تتجاوز المهرجانات، فلابد من تعديل تلك النزعة نحو وعي نقدي للعالمية. وهذا في آخر

الأمر يغدو مسأله أجيال، والمزاج الإبداعي للجيل الأقدم ليس مرنًا في استجاباته للعولمة، إن لم نقل: إن ذلك الجيل لا يفهم العملية أيضًا. وبما أن الجيل الأصغر جزء من الظاهرة، فهو لا يحتاج إلى وعيها وعيًا تامًا. وحتى نرى عمل ذلك الجيل علينا أن نذهب إلى مسرح الأحداث الذي تؤمه معظم دول العالم.

لأسباب لا علاقة لها بفجر الألفية الثالثة، لأن إيران تسير على تقويمها الإسلامي الخاص، شهد عام ٢٠٠٠ منجزات كبيرة للسينما الإيرانية. فلقد نال ثلاثة مخرجين سينمائيين شباب أعمارهم تتراوح بين العشرين والسابعة والثلاثين بعض الجوائز التي يشتهيها الكثيرون في كان. وأصغر أولئك المخرجين، أي سميرة مخملباف، «موزارت السينما الإيرانية»، كما لقبها الفرنسيون، قد ولدت في عام الثورة الإسلامية، وأكبرهم هو حسن يكتباناHasan yektapanah الذي كان في السادسة حين هزّت الثورة أركان بلاده الأخلاقية والمادية، والثالث هو بهمان قوبادي Bahman Qobadi، وقد عاش تلك التجربة المحفِّزة وهو في سن العاشرة.

استحوذ الإعجاب على الأوساط السينمائية وهي تراقب تسلم سميرة مخملباف، أكبر أولاد محسن مخملباف، جائزة لجنة التحكيم على فيلم «السبورة» (٢٠٠٠)، في حين اشترك حسن يكتنابا وبهمان قوبادي في جائزة الكاميرا الذهبية على فيلم الأول «جمعة» (٢٠٠٠)، وفيلم الثاني «وقت للخيول المخمورة» (٢٠٠٠). وإذا كانت سميرة مخملباف قد اكتسبت مزيداً من الشهرة والاعتراف بفضل شهرة والدها، فإن المخرجيْن الآخريْن كانا مجهولين تمامًا لا في أوساط السينما الدولية فقط، بل حتى في بلادهم أيضًا. هي ذي نفوس شابة شجاعة تحدَّت العناصر، وخالفت الآخرين في التخيل.

إن الامتياز الذين يحدد أفراد هذا الجيل الجديد من صانعي الأفلام في إيران، والأول منذ قيام الثورة الإسلامية، هو أنهم يَدَعُون الأشياء تعيد حضورها في

عالمهم فيما يتعدى الميتافيزيقا والإيديولوجيا. وإذا أخذنا بالاعتبار قبول هذه الأفلام في كان، وحكمنا عليها من خلال الاحتفاء العالمي بها، وجدنا أن هذه الأفلام تشير إلى مرحلة جديدة في السينما الإيرانية تلي المرحلة الميتافيزيقية، إلى بزوغ فجر يوم جديد من الأمل الذي لا يستند إلى أي عهد قاطع. إن ما تعرضه هو ظاهر الأشياء دون ادعاء صحة المفهوم، وبالتالي فهي تُسقط الافتراق بين الحقيقة والظواهر، وتشكل متابعة لأفضل ما أنجزه كياروستامي. . والإلغاء الشعري للذات المبدعة على نحو ديمقراطي غير مسبوق هو البنية الرئيسية التي نراها في أفلام أول جيل من المخرجين بعد الثورة(٧).

«جمعة» (٢٠٠٠)

أهي مصادفة أن يُؤْثر حسن يكتنابا دراسة طبيعة العزلة في فيلم «جمعة» دراسة دقيقة؟ فالشاب جمعة، الذات الإيرانية الأخرى، يصبح الصفحة البيضاء لتطهير الذاكرة النقدي. فهو عامل مهاجر مبتدئ من لا شيء، وشاب غريب في بلاد التعلق المرضي بالاختلاف الذي يحتفي بالهوية، ولكن ليس باهمال مغْرض للواقعي، بل بالدليل الملموس على الكينونة المختلفة. إن يكتنايا يمثل الجيل الأول بعد الثورة، والذي اتصف بالإلغاء الشعري التام للذات المبدعة. لقد تعاون مع عدد من المخرجين البارزين من مثل علي حاتمي، وجعفر بناهي، وتَهْمينه بيلاني، وعباس كياروستامي. وهو يستلهم أولئك المخرجين المشهورين في بحثه عن العظمة في الأشياء الصغيرة. وفيلمه الأول «جمعة» هو حول عاملين أفغانيين مهاجرين في إيران. العامل الأصغر جمعه يقيم علاقة وثيقة مع صاحب الملبنة التي يعمل فيها. والفيلم يتركز على أمل جمعة في التكيف مع المكان (كان عنوان الفيلم بالأصل «علاقة»)(٨).

«وقت للخيول المخمورة» (٢٠٠٠)

إن بهمان قوبادي، وهو كردي إيراني من الهامش الإثني والطائفي للشيعة الإيرانية، قد أخرج عدة أفلام قصيرة لقي العديد منها ترحيباً حاراً في الخارج. وفيلم «وقت للخيول المخمورة» (عنوانه بالأصل «كستناء أربابا» Arbaba Chest-nuts) هو حول شاب كردي وأخته يعنيان بأخيهما المريض في غيبة والديهم. تتزوج الأخت أخيراً شاباً عراقياً، ثم إن أهل الشاب يأخذون مهرها بالحيلة، ويعطون الأخ الأصغر بغلاً بدلاً منه. صوِّر هذا الفيلم كله في كردستان الإيرانية، وقيل إن قوبادي اضطر إلى الانتظار عاماً لتصوير المشاهد الأخيرة، لأنه احتاج إلى خلفية ثلجية قاسية[٩].

إن يكتنابا وقوبادي يأتيان إلى السينما الإيرانية من منطقتين متقابلتين على حدود المركز الإيراني: الشرق الأفغاني، والغرب الكردي، متحديين بذلك السياسات المتعلقة بالأقليات. وهما لا يؤكدان اختلافهما ضمن الهوية الإيرانية فقط، بل يمثلان التحطيم الشعري الكامل للذات المبدعة التي حددتْ لهما النصحاء الموثوقين. فلقد تعاون قوبادي مع محسن مخملباف حين كانت سميرة مخملباف تعمل فيلم «السبورة» ومثّل فيه. وهو يعتقد أن العمل مع مخملباف كان مفيداً له في بداية عمله السينمائي. يقول قوبادي: ما أنوي القيام به هو تعلم المزيد عن السينما والآن أحب أن أساعد محسن مخملباف في فيلمه التالي، لأنني تعلمت كثيراً منه. وخلال الشهرين اللذين قضيتهما مع مخملباف شعرت كأنني قد درست من أجل نيل شهادة في السينما»[١٠]. هناك إحساس بالاستمرارية بين أجيال المخرجين، غير أن الفارق الهام هو أن طهران لم تعد مركز عالم الإبداع. لقد أزاحتها كان عن موضعها، وبما أن كان مكان أجنبي وليس عاصمة لأي أمة، بل مجرد كعبة سنوية للمخرجين السينمائيين، فإن إزاحتها ليست استبدالية، بل مربكة.

كان قوبادي يحظى بالحماية من كيارو ستامي أيضاً بعد التعاون الوثيق معه في فيلمه الأخير «ستحملنا الريح بعيداً». ولكنه يصرُّ على أن كياروستامي ليس له

أي تأثير فيه. فهو يقول: « توصلت إلى استنتاج مؤداه أنني معجب بالسيد كياروستامي أشد الإعجاب، بيد أني لا أستطيع أن أعمل أفلاماً هادئة مثل أفلامه. أنا أحب الشتاء، والأجواء القاسية، وأعتقد أن جميع أفلامي ينبغي أن تُصنع في مناخات كالحة. ومع أن السيد كياروستامي قد قدّم لي فكرة لأحولها إلى فيلم عنوانه «العسّالة»Honeybee، خلصت بعد بعض التمعن في الأمر إلى أنني لا أستطيع أن أصنع أفلاماً مثل هذا الفيلم. لذلك أقول: إن كياروستامي لم يؤثر فيّ كما أثر في غيري»[١١]. ويتابع قوبادي قائلاً: إنه قد حرص كل الحرص على خلو فيلمه «من أي لقطة» مماثلة لما في أفلام كياروستامي.

إن قتل الأب الإبداعي علناً هو علاقة فريدة على النضوج. فالتحطيم الشعري للذات المبدعة يمزّق الدافع الجمالي، ويدفعه في اتجاهات لا خرائط لها. وطقس العبور هذا يجب أن يؤصّل الرؤيا الإبداعية، وما ينتج عن ذلك تلمسه الجماعة أكثر مما يُرضي أنانية الفرد. ففيما يتعلق بالجماعة، تبدأ الأشياء بالتطور في عالمها الخاص من دون توسط الشبكة الميتافيزيقية التي ترتدي دائماً قناع الذات المبدعة. أما الذات المبدعة فهي القوة الرئيسية في إثبات حقيقة التنظيم الميتافيزيقي للواقعي، ولاسيما حين تبدي معارضتها له. والتدمير البصري واللفظي للذات المبدعة ليس فقط علاقة على نشوء الروح الديمقراطية، بل هو مبشر بدمار الميتافيزيقا التي تعزز أشكال الطغيان أيضاً.

«التفاحة» (١٩٩٨)

من أجل فهم روح الجيل الجديد من المخرجين الإيرانيين، نحتاج إلى النظر إلى قلبها. ولدت سميرة مخملباف لمحسن مخملباف وفاطمة مشكيني في عام ١٩٧٩، عام الثورة الإيرانية، والعام الذي تلا إطلاق والدها من السجن البهلوي، حيث كان يقضي حكماً بالسجن مدته خمس سنوات بسبب مهاجمته، أحد رجال

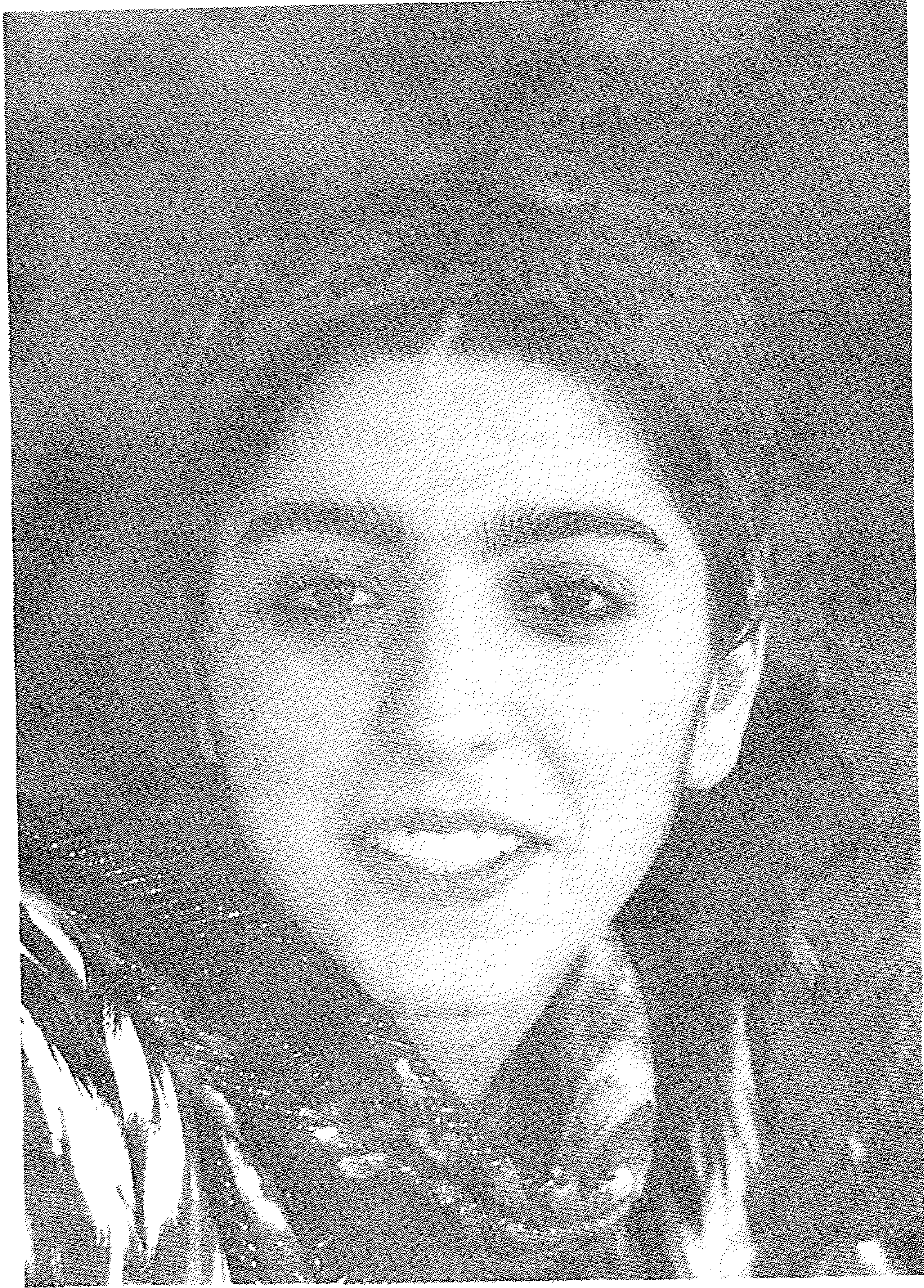
الشرطة. ولقد نشأت في كنفه حين كان يبرز كأحد مثقفي ما بعد الثورة الأكثر صخبًا وأحلامًا.

وبما أنها ترعرت في مواقع تصوير أفلام والدها، فمن المستحيل أن تتصور سميرة مخملباف حياتها خارج السينما. لقد أدت أدوارًا صغيرة في العديد من أفلام أبيها. وفي سن العاشرة أدت دورًا مهمًا في فيلم «راكب الدراجة». وقبل أن تصنع فيلم «التفاحة»، صنعت فيلمين هما «الصحراء» (١٣ دقيقة)، و«أسلوب في الرسم» (٣٥ دقيقة). وفي عام ١٩٩٥، أي وهي في سن الخامسة عشرة، تركت سميرة التعليم الرسمي لكي تتوفر على السينما مبتدئة بالدراسة مع والدها أولاً. ورفضها للنظام التربوي الذي يطغى عليه التلقين الثيوقراطي كان من أعراض حالة أوسع بعد عقدين من الزمن. وفي هذا الرفض للتعلم في ظل الثيوقراطية وعلى يدها لم تتحدَّ فقط الإيديولوجيا الإسلامية، وسابقتها المباشرة: الملكية الفارسية، بل أي مقاربة إيديولوجية وسيطة للواقع أيضًا. إن جيل سميرة هو جيل ما بعد الإيديولوجيا. وهو يصل، برفضه الواجهة المؤسساتية للمثالية المجردة، إلى نوع من الواقعية المفترضة التي يمكن مشاهدة أكثر تجلياتها تألقًا في أفلام مخملباف. والرفض العملي لإحدى المؤسسات الإيديولوجية ذات النفوذ الخاص هو رفض رمزي للإيديولوجيا نفسها بوصفها خلاصًا يتعدى الرواية، أما المقابل الجمالي لهذا التلقين فهو قراءة مباشرة للواقعي، والواقعية المفترضة التي تستلزمها تلك القراءة.

لقد أضافت سميرة مخملباف أقوى اختلاف ثقافي إلى تبني يكتنابا وقوبادي الهامشي للهوية الإيرانية. ولو جمعتَ عزلة العامل الأفغاني المهاجر، وهامشية صانع الأفلام الكردي، والآخر الذي تمثله المرأة الإيرانية الشابة، لحصلت على أهم نسق للآخرين الثقافيين الذي لا يجوز أن يبتلعهم التشابه. إن سميرة مخملباف لا تتخطى وحدها الميتافيزيقا العنيفة لثقافة الآباء إلى واقعية مفترضة تناقش من جديد جميع جوانب الثقافة، بل جميع أفراد جيلها. وعلى هذا فإن التحطيم الشعري للذات المبدعة كطريقة لجعل الأشياء تتجلى في العالم ضد جميع

الميتافيزيقات ليس مجرد بيان فني، بل هي متجذرة في الوجود المادي لجيل سميرة. ثمة عاملان حاسمان يشكلان أساس نزعة سميرة الفنية: تأثير والدها المعروف في العالم، وموت أمها الفاجع عام ١٩٩٢، وهي في سن الثالثة عشرة. لقد هزت هذه الحادثة المفاجئة حياة سميرة. وبعد أربع سنوات التقيتها أول مرة في طهران خلال صيف ١٩٩٧. وكان محسن آنذاك قد تزوج أخت زوجته، وكانت سميرة مرتاحة إلى خالتها وزوجة أبيها مرضيه Marziyeh، غير أن كآبة كانت ما تزال ترين عليها. كانت مستمعة صامتة وأنا أتجاذب أطراف الحديث مع والدها حتى منتصف الليل في منزلهم. وحتى حين أراني محسن فيلمها القصير «الصحراء» (١٩٩٥)، أصغت بانتباه وأنا أعبر عن إعجابي بالمشهد الأخير الذي يقف فيه فجأة شاب مُحْبط منتصباً تماماً في وسط لقطة إزاء شجرة خضراء باسقة بعيدة. وبعد أقل من عام، حين أصبحت وهي في الثامنة عشرة أصغر مخرج عُرض فيلمه في كان، لابد أن أكون قد تنزهت أنا وسميرة مئات المرات في بوليفار كرواسيت. تحدثتْ آنذاك بطريقة ناضجة ومتألقة، وكانت ضحكتها المبهجة توازن نظرتها المحدقة الجادة.

وفي ذلك العام ذهبنا أنا وسميرة ووالدها وأخوها ميسام مع وفد من محافظة كان إلىYssingeaux، وهي مدينة صغيرة على مسافة خمسين ميلاً من ليونLyon، حيث كان فريق كرة القدم الإيراني يقيم للمشاركة في مباريات كأس العالم. وعند نهاية مهرجان كان السينمائي في ذلك العام، ظهر وجه سميرة في جميع صحف العالم، ولاسيما الصحف الفرنسية. كان جيش من الصحفيين والمصورين يحاصر فندقها في بوليفار كرواسيت كل يوم. وقد نظم سكرتير وكالةMK2 كل دقيقة من يومها إلى الحد الأقصى. وأعقب ذلك ذيوع اسم سميرة في كل أنحاء أوروبا كطفلة عبقرية. وفي مدينةYssingeaux ، أقام المحافظ وعدد من الإيرانيين المحليين حفلة استقبال لسميرة وميسام. وبعد قضاء ليلة في تلك المدينة، عدنا إلى باريس في اليوم التالي. ومن باريس عاد محسن وسميرة وميسام إلى طهران، وسافرت أنا إلى نيويورك. وفي الخريف التالي جاءت سميرة إلى نيويورك ضمن جولة في العالم تهدف إلى ترويج فيلم «التفاحة»، وأقامت عندي



هذه الصورة غيرت إلى الأبد وجه إيران في وسائل الإعلام العالمية. فبعد وجوه رجال الدين التي تشي بالزهد والتصلب، بشر وجه فتي وجميل بنشأة جيل الأمل الجديد في إيران: سميرة مخملباف، أيار ١٩٩٨. حين عرضت فيلم «التفاحة» أول مرة في كان.

ستة أسابيع. وفي ٢١ أيار ٢٠٠٠ اتصلت بي من كان لتقول بانفعال شديد: إنها قد فازت بجائزة لجنة التحكيم، ستة أسابيع، ولتخبرني بما ستقوله في كلمة القبول. لقد شهدتُ خلال ثلاث سنوات تقريبًا، من تموز ١٩٩٧ إلى آيار ٢٠٠٠، بروز فنانة إلى الوجود ما يزال عندها الكثير لتقدمه للعالم.

لقد اختارت سميرة الدراسة في البيت خلال أعوام المرحلة الثانوية. فالبنية الإيديولوجية التي تخدّر العقل للتلقين الإسلامي قد أرغمت العديد من الآباء إلى اختيار أشكال بديلة لتعليم أبنائهم. ولذلك فإن تعليم الأولاد، وإعدادهم حتى يكونوا آمنين ومستقلين ماليًا، إن ذلك قد أصبح الشغل الشاغل لمحسن مخملباف طيلة السنوات القليلة السابقة، وكان ذلك على حساب إنتاجه الإبداعي. قال لي ذات مرة مازحًا: «قررت أن أصنع مخرجي أفلام بدلاً من صناعة أفلام». ومن ضمن المواد التي تعلمتها سميرة وأخوتها كانت قراءات منتظمة في النثر والشعر الفارسيين، ودورات في الرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والتمثيل، والإخراج، والتصوير السينمائي، والإخراج المسرحي، وتحليل روائع السينما العالمية صورةً صورةً، ورحلات في طول إيران وعرضها، والتسجيل الدقيق للموسيقا والعادات المحلية وغيرها من الفنون الشعبية. لقد طور محسن مخملباف خلال أعوام السجن في السبعينات ميلاً إلى التبسيط والتنسيق في كل ما يعمل، سواء أكان رحلة حول العالم، أم تلخيص كتاب عن سوسيولوجيا الفن. والسمة البارزة في البيداغوجيا (علم أصول التدريس) التي اعتمدها هي استخلاص العناصر الأساسية من الموضوعات المعقدة، وصقل روح الاكتفاء بالحد الأدنى عنده وعند أولاده. كانت سميرة أول المستفدين من رعاية والدها المفرطة، ثم انضمت مرضيه مشكيني، زوجة محسن الثانية، إليها في هذا التعلم الحر المتنوع. وحين استُقبل فيلم سميرة «السبورة» بالتصفيق في كان، قُبل عرض فيلم مرضيه «يوم أصبحت امرأة» (٢٠٠٠) في مهرجان البندقية. وفي أثناء ذلك كان محسن مشغولاً بإعداد فيلم وثائقي سري صوَّر فيه ميسام أخته سميرة وهي تخرج فيلم «السبورة».

ولكن تربية سميرة لم تكن كلها نظرية، إذ أنها كانت تصطحب هي وسائر أفراد الأسرة والدهم إلى مواقع التصوير. ولقد كانوا معه مؤخراً حين أخرج فيلم «مدخل إلى قصص كيش» (١٩٩٩)، وقبيل ذلك ذهبوا جميعاً إلى دوشانبي -Du shanbe في طاجكستان لمساعدة محسن في تصوير فيلم «الصمت». ولما كان يصور «قندهار» (٢٠٠١) في أفغانستان، كانت سميرة معه تلتقط صوراً مذهلة عرضت فيما بعد في كان عام ٢٠٠١، حيث عرض فيلم «قندهار» أول مرة. إن سميرة مخملباف، في هجرها التعليم الرسمي، وتحولها إلى استثناء للقاعدة، وفي كونها ذلك الاستثناء بالذات، تمثل جيلاً من الطلاب الذي لم يعودوا يمثلون مصالح مجموعة محدودة، بل الطليعة النخبة التي تواجه حقائق الحاضر القاسية. أما جيل الطلاب الذي ينتمي إليه والدها، والذي فصله عنه عنوة نشاطهُ السياسي المبكر، واعتقالُه اللاحق، فقد كان الصفوة المصطفاة من الطبقة البرجوازية الوسطى المنفصلة اجتماعياً عن الطبقات الدنيا.

وفي حين كان يخضع لامتحان الدخول إلى الجامعة الوطنية ١٠٠,٠٠٠ طالب من جيل محسن مخملباف، ويتنافسون على ١٠,٠٠٠ مقعد، ففي زمن سميرة أصبح عدد الطلاب ٣٠٠٠,٠٠٠، وعدد المقاعد المتنافسين عليها ٢٥٠,٠٠٠. لقد ازدادت طاقة استيعاب الجامعة خمسة وثلاثين ضعفاً، غير أن أقل من عشرة بالمئة من الطلاب دخلوا الجامعة بالفعل. والعشرة آلاف طالب من أتراب محسن مخملباف، والذين أسعفهم الحظ بالحصول على تعليم عالٍ، كانوا إلى حد بعيد معزولين اجتماعياً واقتصادياً عن باقي المجتمع، وبالتالي أخذوا على عاتقهم مسؤولية قيادته الثورية. أما الطلاب الذين كانوا محظوظين بالدخول إلى الجامعة في زمن سميرة، والبالغ عددهم ٢٥٠,٠٠٠، فقد كانوا، على العكس، أكثر تمثيلاً للسكان، وغير ميالين إلى كتابة شيكات إيديولوجية لا تقدر الأمة عموماً على صرفها. وعلى هذا، هناك تعارض نظري بين الأساتذة الإيرانيين الشباب الذين يدرسون الحركة الطلابية اليوم بأدواة تحليلية مضى عليها ثلاثون عاماً، وموضوع بحثهم.

وعلى الرغم من نشأة سميرة في كنف والد محب مخلص مجرب واسع المعرفة، فإن لها شخصيتها المستقلة في نهاية الأمر. إن نزعتها الإبداعية مختلفة عن نزعته كل الاختلاف. وحتى نفهم شخصيتها المبدعة، يجب أن نضعها في سياق الأحداث التي واجهت جيلها. حين تقبلت جائزة لجنة التحكيم في كان عام ٢٠٠٠، وغصّت بالانفعال، واضطرت إلى التوقف والعودة إلى البداية، تحدثت عن حلم: «باسم جيل الأمل الجديد في وطني، أتقبل هذه الجائزة تكريمًا للبطولات التي يجترحها الشباب الإيرانيون في نضالهم من أجل الديمقراطية والحياة الأفضل في إيران». إن هذا التفاني يميز الجيل الذي قطع طريقًا طويلة وشاقة، وبلغ الذروة في صوتها ورؤياها البليغين.

لقد استهل محسن مخملباف عمله السينمائي حين وصلت الإيديولوجيا الإسلامية إلى طريق مسدود بإخفاقها في الوفاء بما وعدت به. وبدأت سميرة مخملباف عملها السينمائي عند انفتاح جيلها على رؤيا للواقع لا تزعم احتكار الحقيقة، تصرُّ على الخاص، وتجزع من العام. لقد تجرّع جيلها أخلاقيًا وماديًا جرعتين متكاملتين: الدعاوى المغالية للإيديولوجيا الإسلامية، والتي رُوجعت وعُدِّلت، ثم نشأة نوع من الواقعية الجديدة في السينما الإيرانية التي تجلَّت أعظم إنجازاتها في أعمال بني-اعتماد، كياروستامي، ومخملباف. وهذه الواقعية يمكن تقصي أصولها في سهولة إلى إنجاز عظيم آخر للسينما الإيرانيةهو فيلم فوروغ فاروخ زاد «المنزل مظلم» (١٩٦٢).

إن جيل سميرة مخملباف هو جيل ما بعد الإيديولوجيا. وأقوى تعبير عن موت الإيديولوجيا في الثقافة السياسية الإيرانية حدث في تموز ١٩٩٩، عندما اندفع الآلاف من الشباب إلى الشوارع دعمًا لاصلاحات الرئيس خاتمي(١٢). والسمة الفريدة لانتفاضة الطلاب في تموز كانت رفض الانضواء إلى أي حركة إيذيولوجية متماثلة. ولقد قمعت بقسوة المظاهرات المتفرقة ضد قانون الصحافة

الجائر الذي قصد منه إحباط الحركة الإصلاحية قبل موعد الانتخابات العامه في شباط عام ٢٠٠٠. والذين قمعوا تلك المظاهرات هم أفراد لجان الأمن الأهلية الذين يأخذون رواتبهم من اليمين الديني، كما أنهم فتشوا المساكن الجامعية تفتيشاً دقيقاً، وضربوا الطلاب ضرباً وحشياً. وما بين ٨و١٢ تموز من عام ٢٠٠٠ كانت إيران مسرحاً للمظاهرات الضخمة ضد إلغاء الحقوق المدنية، وفرض إجراءات صارمة على الصحافة.

لم يكن ممكناً أن تدّعي هذه الحركة الضخمة أيُّ مجموعة منفردة سواء من اليسار أم اليمين، من الاتجاه الديني أم من الاتجاه العَلْماني. فالقوى الشعبية قد تخلّت منذ فترة طويلة عن أي دعوة إيديولوجية محددة. فالعقدان اللذان دارت فيهما حرب إيديولوجية جوفاء لم يُسفرا عن أي تغير ملموس في أوضاع الشباب. وثورة ١٩٧٩ التي ناضل من أجلها محسن مخملباف واعتُقل، والتي كرّس مواهبه الإبداعية في البداية في سبيل تحصينها الفكري، كانت نتيجة رائعة لتحضيرات عقود من الزمن تطلع فيها المجتمع الإيراني إلى حلول العصر السعيد. ثم إن عقدين من حكم الثيوقراطية قضيا على كل أمل وكل تطلع.

كانت انتخابات الرئاسة في آيار ١٩٩٧ انقلاباً مذهلاً وَضَعَ إيران على طريق غير مسبوقة بالكلية. فالسيد محمد خاتمي، وزير الثقافة السابق، والذي أنجزت السينما الإيرانية الكثير من أعمالها العظيمة تحت رعايته، فاز بالانتخابات بفارق كبير لم يدع مجالاً للشك في موضع أمل إيران ما بعد الثورة، وفي موضع تعاطفها. كانت سميرة مخملباف واحدة من ٢٠ مليون إيراني صوّتوا للسيد خاتمي، و٦٥ بالمئة منهم يشبهون سميرة في الطبيعة والمزاج. لقد عافوا الشعارات الإيديولوجية، والديماغوجيا السياسية، ومنطق حاجتهم إلى التغيير غلب صبرهم على الخطابة الإيديولوجية.

تمثّل سميرة مخملباف الأمل المعلق بالرئيس خاتمي في أمرين مهمين: في كونها شابة وفي كونها امرأة. فالأكثرية الساحقة من الأصوات جاءت للسيد خاتمي

من أوساط النساء والشباب. والسبب واضح كل الوضوح فالنساء هن أكثر فئات الشعب تعرضًا للحرمان، والحاجات المادية للشباب الإيرانيين لم تعد تحتمل الوعود المغالى فيها. وهذا الموضوعان المهمّان دخلا كلاهما في المرحلة التي حددت فيلم سميرة الأول. وإذا كان هناك عبارة مضادة للإيديولوجيا يمكن أن تكون بيانًا للجيل الذي تمثله سميرة أفضل تمثيل، فهي موجودة في فيلمها الطويل الأول «التفاحة»: «لا يلام أحد». ومع ذلك فإن هذا الفيلم جريء جداً في تشخيص ما ضلّ عن القصد، وما مارسه الجيل الأبوي من طغيان على سميرة وباقي مواطنيها، وعلى الأخص النساء.

يستند فيلم «التفاحة» إلى قصة حقيقية عن أب مفرط الحميّة، مستبد الوصاية، احتجز ابنتيْه في منزله منذ ولدتا. قال لي محسن وأنا أغادر طهران بعد شهرين على انتخاب خاتمي رئيسًا: «إنها قصة أمتنا. لقد حُبسنا كلنا في كهف آبائنا، فلا نستطيع أن ننظر حتى إلى الشمس». وهذا حكم أبوي. إن سميرة أكثر تسامحًا بكثير، على أنها أكثر رصانة في تحليلها المفصل. فالفيلم يؤرخ تحرر الفتاتين من حياة القبر، واستعادتهما إلى الحياة. فهي تأخذ هذه القصة، وتصنع منها وضعًا بسيطًا للمجتمع ولكنه وصف يشدّ الانتباه.

عندما تصل العاملة الاجتماعية المكلفة بمساعدة الفتاتين المتحررتين، تتحدث أولاً مع والدهما. ووالدهما يجلس وراء شبكة الباب، ويتحدث مع العاملة الاجتماعية من خلال القضبان التي ركبها. وفجأة تسقط كرة في باحة الدار فيقول الأب:

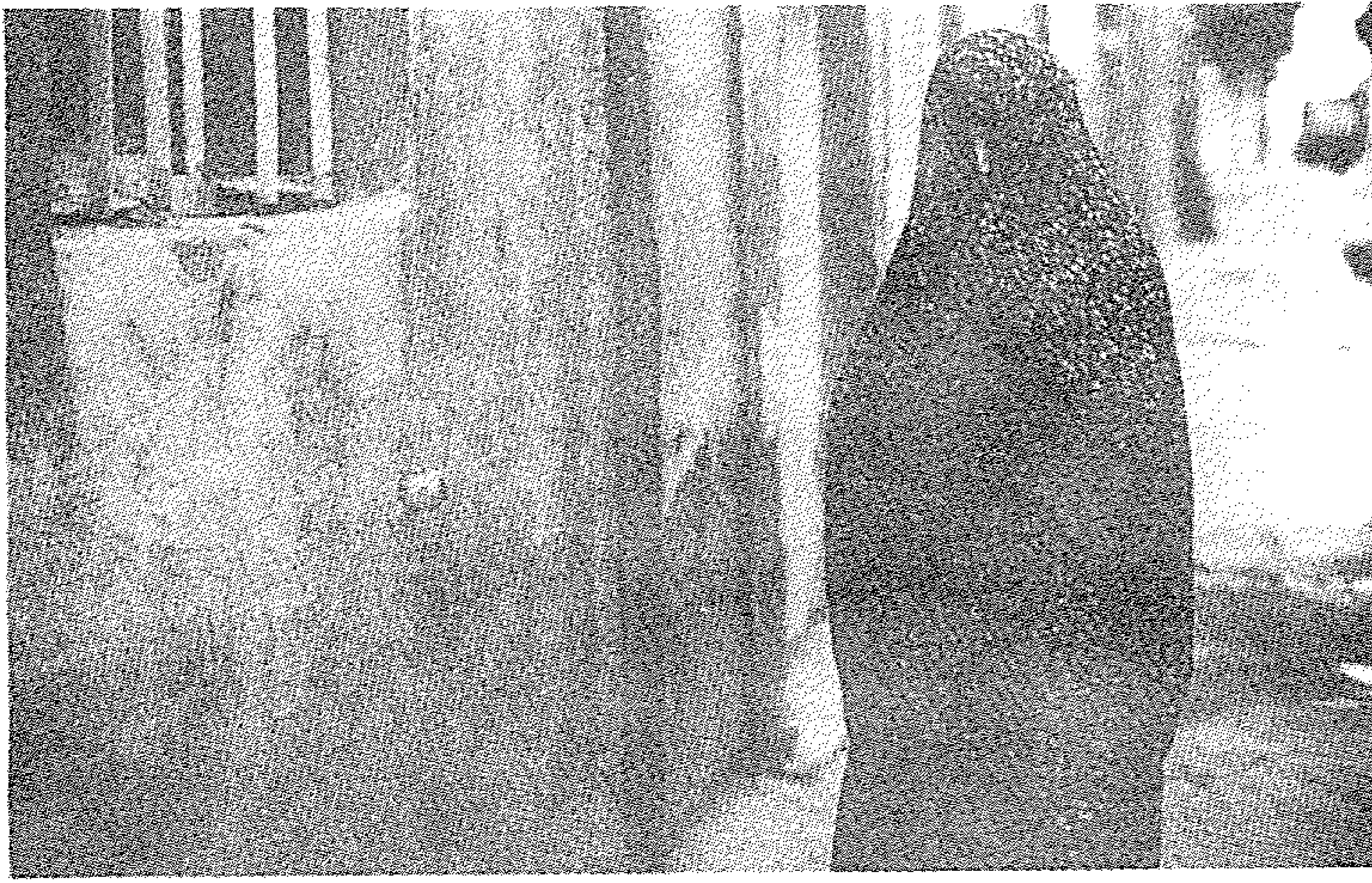
أما قلت لك، يا سيدتي، أنني مضطر إلى إقفال الباب؟ هوذا السبب. يرمي الأولاد كرتهم في باحة الدار، ثم يدقون الجرس، وحين لا يسمعون ردًا، يتسلقون الجدار، ويقفزون إلى الباحة. والآن أسألك: إذا آذى أحدهم ابنتيّ، ماذا يجب أن أفعل؟ ويطلّ من فوق الجدار بضعة أولاد أشرار وكأنهم يؤكدون مخاوفه، ويطلبون من العاملة الاجتماعية أن ترمي بالكرة إليهم. تقول العاملة: «أتدري ما هي

المشكلة، يا سيدي. المشكلة هي أنهما بنتان. لو كانتا ولدين للعبتا خارج المنزل، بل لاستطاعتا أن تتسورا جدران الناس». لا يجيب الأب العاملة الاجتماعية على الفور. يصرّ على الإشارة إلى مرجع: الخوف من الكلمة المكتوبة في نص مقدس. «هل رأيت في حياتك كتاب «نصيحة الآباء» يا سيدتي؟» لم تقرأه. «أتعلمين ماذا يقول عن البنات؟» لا تعلم. يسحب الأب كتاباً من جيبه، ويناولها إياه من خلال قضبان الحديد:

ادرسيه من فضلك، وانظري ما كتب عن البنات الصغيرات. مكتوب أن البنت الصغيرة تشبه الزهرة، والشمس تشبه الرجل الذي ليس من أقربائها. فإن ألقت الشمس ضوءها على الزهرة، تذبل الزهرة. إن قصة الرجل والمرأة مثل النار والقطن تماماً. إن تقترب النار من القطن، يشتعل القطن.

إن سميرة تصنع شيئاً ساحراً من استعارة الشمس والزهر هذي. ففي اللقطة التي يبدأ بها الفيلم تمتد يد إحدى الأختين خلال القضبان التي حبستها لكي تسقي في رفق زهرة وحيدة في أصيص. في ذلك المنزل الخَرِب الذي صار سجناً، تجعل تلك اللقطة الوحيدة من الماء والزهرة والشمس احتفالاً فريداً بالحياة.

وهكذا يتحول فيلم «التفاحة» إلى إدانة للظلم الذي تعانيه النساء، ويخدّر قدراتهن الذهنية، ليس في إيران فقط، بل في كل مكان. وهذا الفيلم ذو الطابع الرمزي العام له تأثير خاص في وطن سميرة حيث تنفجر آمال الشباب وتطلعاتهم من خلال المظالم المرتكبة ضد النساء، المظالم المعترف بها تاريخياً، والمعززة إيديولوجياً. ومع أن سميرة مدينة لوالدٍ موهوب ومهتم ومتفانٍ، فإنها بقوة فنها مدينة أكثر لأمهاتها الروحيات. فاللواتي يقفن وراء سميرة مخملباف هنّ سيمن دانشفار في الرواية، ورخشان بني-اعتماد في السينما، وفوروغ فاروخ زاد في الشعر، ثم بارفن اعتصامي، وقمر الملوك فازيري، وتاج السلطانه، وفي المقام الأول، قرة العين، تلك الشخصية المتألقة في القرن التاسع عشر. وليس مصادفة أن



إن فيلم «التفاحة» يحول قصة واقعية عن حبس الأب الاحترازي لابنتيه إلى قصة ترمز إلى الحرية والخلاص. تعيد سميرة القصة هنا جيلاً إلى الوراء، وتغري أم البنتين بتفاحة.



يُنفَق من عائدات فيلم «التفاحة» على تعليم الفتاتين الصغيرتين، وتأهيلهم للحياة وإمكاناتها المفتوحة.

تكون إحدى قصائد فوروغ فاروخ زاد هي أول ما حضرت سميرة، عندما طُلب منها أن تلقي شعراً تفضله في إحدى المقابلات:

أنا أتحدث عن جوف الليل،

أنا

عن جوف الليل

أتحدث.

وإذا ما زرتني، يا صديقي

فاجلبْ معك

مصباحاً

وكوةً

أستطيع من خلالها

أن أراقب الناس في الشارع السعيد(١٣).

«السبورة» (٢٠٠٠)

إن كاميرا مخملباف تصير في هذا الفيلم تلك الكوة ذاتها التي تطالب بها قصيدة فوروغ. والفيلم يوضح الكثير من تمرد سميرة السينمائي على الثقافة الشالّة. إنه ضد الثقافة ومع الحياة. والثقافة هنا يمثلّها عصبة من المعلمين المتعطلين، ضمناء الحقائق الميتة، والذين طردتهم من العمل قوى غاشمة لا قبل لهم بها. وتعرض الحياةُ نفسَها هنا في صورة زمرة من الأولاد الساعين إلى كسب العيش، ورهط من الشيوخ الساعين إلى حتفهم. والمعلمون المترجحون بين حقيقتي الموت والحياة المرئيتين بالعين يائسون من حالة العطالة، وعاجزون عن إقناع الشباب أو الشيوخ بتعلم القراءة والكتابة.

ولكي تَدين سميرة الثقافة وتمجّد الحياة تُضطر إلى خلق اللغة البصرية للحالة الملحة. فهي تُحدث في سلسلة من المشاهد في «السبورة» تناقضات وإنكارات متوالية بين الشخصيات الخائفة من هجوم وشيك للجيش العراقي. وفي هذا الجو المتوتر تكون مستعدة لراوية القصة. والقصة المضادة للثقافة تجري على أرض مفترضة، خاصة وعامة في آن معًا. نحن لسنا في إيران، كما أننا لسنا في العراق، بل في كردستان، وهي ليست دولة. لذلك لسنا في أي مكان، ونحن في كل مكان. وهذا النقل البصري للعام في الخاص هو فن سميرة الذي تعلمته من مراقبة آخر أعمال والدها. أن أحداً من المخرجين الإيرانيين لا يداني قدرة محسن مخملباف البارعة على تقطير إشارات الواقع الكامنة.

إن كل ما في فيلم «السبورة» مألوف الخصوصية، ومع ذلك فإن تلك الألفة تفضي إلى خلق حكاية أخلاقية عامة. ثم إن الفيلم يبدو مثل فيلم وثائقي أو يكاد. هناك ممثل محترف واحد يمثل فيه، والباقي أناس محليون من إقليم كردستان في إيران: أطفال منشغلون بالتهريب، شيوخ عائدون إلى مدينتهم الأم حلبجه بعد هجوم عراقي بالغارات السامة، ومعلمون بلا مدارس ولا طلاب. يحمل المعلمون سبوراتهم على ظهورهم مثل أجنحة سوداء. وهذا يجعلهم يشبهون طيوراً غريبة وثّابة. نتابعهم وهم يشقون طريقهم عبر الممرات الجبلية. والنتيجة هي حكاية ذات مغزىFable ، حيث نرى أشياء مألوفة، ومع ذلك نستشعر شيئًا عامًا وشاملاً.

تضع سميرة ثالوث الأم والأب والابن في مركز الحكاية: أحد المعلمين الجوالين، وامرأة مخبولة غير متزوجة، وولد يتيم حائر. هذه الأسرةتتشكّل من حالة اليأس. إنها محاكاة ساخرة للأسرة التي اجتمعت على كره منها. فالمرأة تطلب الحماية، والرجل يلتمس صاحبًا، والولد لا يدري ما يحتاج إليه. وينتج من ذلك أسرة مفترضة، موجودة وغير موجودة، أي مصابة باختلال وظيفي، وهي توضع في مركز الحكاية التي لم تعد في كردستان فقط. إنها الدليل البصري على الإنسانية عامةً. وها هي ذي السينما الإيرانية في أفضل أعمالها على الإطلاق،

حيث يعمم الخاص الإيراني من دون أدنى تنازل لتلك الخصوصية أو لعموميتها. والثقافة تنهار من تعرية وحدتها الأسرية، وإلغاء أَوْدبة إلحاحها الجنسي، وإزالة كل نتائجها الأخلاقية.

إن المشهد الذي تجري فيه مراسم الزواج يدل على براعة. فالشيخ يترأس الحفلة، والسبورة تنتصب قائمة في الوسط، والمرأة تسند الولد وهو يبول. وفي أثناء ذلك يرتجل الشيخ المراسم: «هل تقبلين هذا الرجل زوجًا لك؟» إلخ. وهذا أمر يتصف بالخطورة بالنسبة إلى العريس، أما بالنسبة إلى العروس فلا. فالحدث خطير أو مضحك مثل تبويل الولد في الهواء. إنها موافقة في واقع الأمر -أليست كذلك؟- على أن يبول رجل آخر فيها. إنها موافقة على هذا، وابنها، نتاج تبويل شخص آخر فيها، يبول في الهواء. الصورة كاملة، بالغة الفظاظة في ابتذالها.

لا يتم الزواج أبدًا. فالرجل توّاق إلى مغازلة زوجته، وهي غير مبالية. والولد يحاذيهم دائمًا. يحاول الشيوخ أن يلهوه حتى يتاح للعروسين أن يعتزلا قليلاً، ولكنهم يخفقون. تسمّي المرأة زوجها «سبورة»، فهو في نظرها ليس إلامهنة. مصدر الرزق لها ولابنها. غير أن سبورته تبدو الآن عديمة النفع. لذلك تحولها إلى ترس يقيها وابنها من هجوم وشيك، ومع ذلك فالحماية التي تقدمها حماية زائفة. فهي لا تُوْقف رصاصة ولا قنبلة، بل إنها لا تمنح الزوجين لحظة عزلة. إن حمايتها رمزية، فالسبورة، صانعة المعرفة، سوداء وخلو من الكتابة. وهذا يؤدي إلى تكديس المزيد من عناصر التوتر في حكاية الآلام المتواصلة هذي. الزوج يسعى جاهدًا إلى مضاجعة زوجته، ولكنه لا يستطيع. إن دورة اليأس تتعاظم في «السبورة»: فالأولاد يسعون جاهدين إلى بلوغ قصدهم، ولكنهم يضيعون في الجبال، ويحاول الشيوخ محاولات عاجزة أن يصلوا إلى قريتهم، فتعيق حركتهم الطبيعة الجبلية ذاتها، والمعلمون يفقدون الأمل في العثور على طلاب ليعلموهم، وأم تضحي بكل شيء لتحمي ابنها، وزوج يعقد العزم على لقاء

زوجته في زاوية. إن كل هذه التوترات النابضة ترسمها سميرة كلها في شخص شيخٍ يحاول أن يبول ويخلص من الألم، ولكنه لا يقدر. فالشيخ شاش باندShash band، وهذه اللفظة مصطلح طبي في اللغة الفارسية يعني «محتبس البول».

وهكذا نجد أن كل شيء في «السبورة» يوشك أن يحدث، كل شيء في لحظة توقعٍ حرجة. هي ذي أوديسا التوقعات اليائسة والوهن. والمحافظة على هذا التوتر، هذا الوجود على الشفير، هو من أعظم إنجازات الفيلم. وائتلاف التوقع، وضرورة العمل العاجل، اللذان يزيد من وقعهما خطر الهجوم الوشيك بالغازات السامة ينزع الطابع العادي عن مظهر الواقع، ويخضع جميع جوانب الثقافة الظاهرة للمناقشة. وأخطر لحظة تختارها سميرة للمناقشة هي لحظة ما قبل التسمية، حين تكون الأشياء ما تزال أشياء غير مسماة. وحين يكون المعلمون في تجوالهم عبر الجبال الوعرة يائسين من العثور على طلاب، نشاهد شيئاً يتعدى عودة سميرة إلى معلميها. ففي مشهد رائع التنسيق، تعطي امرأة شابة تحلب عنزة بعض الحليب لمعلم. لقد أقنع أخيراً ولداً واحداً بأن يتعلم كتابة اسمه، ويستوعب الولد هذا العلم، والمعلم يشرب الحليب. وتنوس الكامير في هذا المشهد الكاشف بين الحليب والطبشور، بين مادة بيضاء حية، وعلم أبيض ميت. المعلم يستوعب مادة حيوية في حين يعطي الولد علماً ميتاً. وفجأة يبرز رأس الولد من وراء السبورة، وهو يعلن بابتهاج أنه قد تعلم كتابة اسمه: ربوارRibwar. تلعلع طلقة بندقيةٍ في الحال، ويسقط الولد ميتاً. يموت الولد لحظة تعلم كتابة اسمه، في حين يبعث الحليب الحياة في المعلم. وهكذا يصبح الاسمُ موتَ المسمَّى. ففي المأثور المقدس يُدعى الإنسان قبل الخلق، ويُعلم أسماء الأشياء كلها. وما يُنتزع هنا هو حقيقة الأشياء قبل أن تُرمَّز ثقافياً. إضافة إلى ترميزها الميتافيزيقي.

تنتقل سميرة إلى تخليص المعلمين بتعليمهم كيف يعلمون الحقيقة غير المسماة. ولكن عليها أولاً أن تُطْلق ذاتها الأخرى، المرأة التي في وسط كل هؤلاء

الرجال. ولذلك نرى أن طقس الزواج الذي جرى في بداية «السبورة» يبطله طقس الطلاق في النهاية. والسبورة ذاتها تنتصب بين الزوج والزوجة، والشيخ نفسه الذي ترأس طقس الزواج يترأس طقس الطلاق. يرفع الشيخ عصاه باليد اليمنى، ويمدّها إلى المرأة التي تمسك بها. يعطي الشيخ يده اليسرى للزوج الجالس الذي يقبض عليها بيده اليمنى، ويده اليسرى مستمسكة بالسبورة. وهكذا تتشكل دائرة من يد المرأة اليمنى إلى العصا، إلى يد الشيخ اليمنى، وعبر جسمه إلى يده اليسرى ثم إلى يد الزوج اليمنى الذي يكمل الدائرة بيد اليسرى الممسكة بالسبورة. الخشب الميت يلتحم باللحم الحي، ويُلغَى الزواج الذي لم يتم، ويبقى الولد محمولاً به بلا دنس، وتُلغَى أودبة الأسرة النواة، وتنهار الثقافة.

ينتهي فيلم «السبورة» حين يتحرر المعلم، الأرمل والوحيد الآن، بالتخلي عن تعليم الحقائق الميتة، ويصبح دليلاً إلى أرض مجهولة. يتعلم كيف يخترع حقائق إشارية، نوعًا آخر من التسميات. وفي أثناء توقع الهجوم بالغازات السامة، يرتفع صوت الشيخ الخائف قائلاً: إنهم يريدون الموت في وطنهم الأم. ولكن لا يوجد شيء يدلّ على أي وطن، أو أي أرض على الإطلاق. ويبدون معلقين في الهواء، في ضباب كثيف، حيث لا أرض مرئية. وفي هذه اللحظة التي تشبه يوم القيامة، ينهض المعلم إلى مستوى الأحداث، فيخترع حقيقة تهم الجميع ويؤكدها. يرفع صوته وسط الصرخات ليعلن أن الأرض التي يقف عليها الشيخ أرض مقدسة. إنهم في وطنهم الأم. لقد استخدم المعلم امتياز التسمية، وجعل ذلك المكان وطنهم الضائع. ينبطح الشيوخ على الأرض استعدادًا للموت باطمئنان.

في المشهد الأخير تقف كاميرا سميرة بلا حراك، ونحن نراقب الأم ترتقي ممرًا جبليًا بعد أن اهتدت إلى الطريق، وابنها يسير إلى جانبها، وعلى ظهرها السبورة، ذكرى زوج لم تتزوجه. إن السبورة تبقى كشيء يذكّر بالمعلم الذي تعلّم أخيرًا كيف يُعلّم. وهذا درس من سميرة لكل المعلمين الذين لم تعرفهم.

عندما كان محسن مخملباف في السابعة عشرة استلّ سكينًا ليطعن به شرطيًا كي يبدأ ثورة تحرر بلاده. وحين بلغت ابنته سميرة سن السابعة عشرة، استعارت كاميرا والدها، وصورت فيلمًا عن تحرير فتاتين من منزل والدهما الذي احتُجزتا فيه. أخفق محسن في تحقيق غايته، وانتهى به الأمر إلى السجن، ونجحت سميرة مخملباف في تسجيل حالة تحرير، ثم عرضتها على العالم. ثم إنها صنعت فيلمًا آخر متوقعةً حريةً لا يستطيع أحد انتزاعها منها. ربما علّم محسن مخملباف ابنته كيف تصنع أفلامًا، إلا أنها علّمت أباها كيف يحرر أمة.

السينما الإيرانية إلى أين؟

في الوقت الذي يتضاءل فيه المعلمون القدامى في طهران وفي كان، يكبر المعلمون الجدد في الولايات المتحدة، حيث تطفو الزبدة أكثر من أي مكان آخر. وأهم معارض السينما الإيرانية في هذا البلد هو مهرجان نيويورك السينمائى الذي قدّم فيه مدير برامجه ريتشارد باني أفضل المخرجين الإيرانيين خلال العقدين الأخيرين. والعقود التجاريه التي أجرتها شركات من مثل The NewYork Films، وZeitgeist، وOctober Films، وShooting Gallery، قد روّجت كنوز المهرجان على نطاق واسع. ولكن نجاح الأفلام التجاري من مثل فيلم ماجد مجيدي «أبناء السماء» أو «لون الفردوس» يشير إلى عدم وجود جهاز نقدي يميز الفيلم الجيد من الفيلم المتوسط الجودة. وأن يكون الإيرانيون قد أنتجوا في نصف القرن الأخير ثلاثة أجيال من مخرجي الدرجة الأولى لا يعني أنها لم ينتجوا تسلية شعبية مبتذلة مخدرة للذهن.

إن القراءة العادية للسينما الإيرانية تقوم على ادعاء ديماغوجي بأن الكثير مما يسمى أفلام المؤلف، أو الأفلام الفنية التي تحظى باستحسان دولي هي في الواقع غير ذات صلة بما يهم الناس، ويتعذر استعيابها محليًا. وهذه المناقشة ترى أن الأفلام الأيسر منالاً والتي تعالج قضايا اجتماعية-اضطهاد النساء، مشكلات

الشباب- تكون أكثر ارتباطًا بالشأن المحلي. وشأن الادعاءات الأخرى الحاسدة جميعًا، فإن هذا الموقف يخلط استعمال السينما للترفيه والتضميد الجماعي بين الحين والآخر بقدرة الفن على تصور الثقافة تصوراً مختلفًا. صحيح أن سميرة مخملباف قد شوهدت أفلامها في الخارج أكثر مما شوهدت في الداخل، مثل أفلام عدد من كبار المخرجين الإيرانيين. وصحيح بالقدر ذاته أن الأفلام الشعبية داخل البلاد كثيراً ما تعالج قضايا راهنة. ولكن راهنية هذه الأفلام هي التي أدت إلى إخفاقها الذريع. ولأنها راهنة، كانت محدودة القدرة على تخيل الأشياء على نحو مختلف. إنها أكثر واقعية من أن تؤثر في الواقع. إنها عالقة بالسطح، ولا تستطيع أبدًا أن تتجاوز فورية التجربة. وهي بالتالي تتقبل الواقع القائم، وتعجز عن إعادة تشكيل الفعالية التاريخية للشخصيات التي تصورها.

وفي المقابل، فإن ما يجري في أفضل الأفلام الإيرانية هو أنها ليست راهنة، لذلك هي أكثر صلة بما يهمّ بكثير. لقد تجاوزت مركزية أرض السياسة الإيرانية إلى مركزية شمس كوبرنيك. والمشكلة ليست في عدم قدرة خيرة المخرجين الإيرانين على رؤية ما أمامهم، والانهماك في أشياء لا علاقة لها بواقعهم، بل في عدم قدرة المثقفين ذوي المكانة العامة في إيران، والذين يُسمَّون مصلحين، على رؤية ما أمامهم حين يقابلهم أشخاص مثل كياروستامي أو مخملباف وانشغالهم بحفر قبرهم الروائي.

إن واقعية سميرة مخملباف الافتراضية المستندة إلى عمل والدها تفكك ذرائعية العقل الذي به نرى ونعمل، ونصنع الأشياء من مثل الجبال والزيجات والثورات. وفي حين تَرتَّب على والدها أن يتعلم كيف يمزق ميتافيزيقا التسمية بغية الوصول، عبر التجربة والخطأ، إلى الشيء السابق للتسمية، فإن ذلك تكتسبه سميرة دون تكلف. فهي لا تضطر إلى إلغاء معرفتها، بل تذهب إلى الشيء ذاته. إنها تنتمي إلى جيل ما بعد الإيديولوجيا وما قبل النظرية، ذلك الجيل الذي لم يكن من أعلام ثقافته منظرون يفخّمون الكلام مثل جلال الأحمد أو علي شريعتي.

فالسينما تتوافق مع بنية هذا الجيل الأخلاقية، لذلك انجذب إليها خيرة أفراده. والسينما مستعدة لتكون فن ما بعد الإيديولوجيا لأن بصريتها تدمّر أي أثر للفظية قد يلوّث أداتها، أيديولوجيًا كان أم غير ذلك.

إن ما يجعل أفلامًا من مثل «التفاحة» و«السبورة» متفوقة على الكم الهائل من الأفلام الاجتماعية والسياسية التي تعالج بؤس الفقراء، أو اضطهاد النساء، أو كوارث الثورة الدينية، هو تحديها البنيوي للذرائعية في صميم الثقافة التي تسعى تلك الأفلام إلى تقويضها. وأضعف ما في الكتابة الصحفية عن الأفلام الإيرانية (أو غيرها) هو هذا الاختزال المتجني للعمل الفني إلى نوع من التوافق النفعي الذي ينجذب إليه الصحفيون بطبيعة الحال، فهم يسألون: «هذا الفيلم عن النساء الإيرانيات إذًا؟» ولكنهم يقدمون الجواب هم أنفسهم: لذلك فإنك ههنا تدين قتل صدام حسين للمدنيين في حلبجه بالغازات السامة؟» إن أي إنسان عاقل يقلقه اضطهاد النساء في إيران وفي الكثير من بلدان العالم، ويدين إدانة شديدة فظائع صدام حسين في حلبجه، وغيرها. ولكن ليس هكذا يحذر العمل الفني أو يعترض، أو يدين، أو يمجد.

على العمل الفني، كما في «التفاحة» و«السبورة»، أن يغادر الموقع المادي للواقعي ليصل إلى مواقع الممكن الأخلاقية. وسوف يترتب عليه أن يكون غير معقول مؤقتًا حتى تكون له قدرة معقولة على رؤية الواقعي مختلفًا في الحلم. والاعتراض المتواصل الذي يبديه الكثير من الكتاب الإيرانيين أو غيرهم على اختلاف هذه الأفلام، وصعوبة فهمها، يرجع إلى مقاومة هذه الأفلام للتمثل الذي يرجعها إلى بيانات نافعة وقابلة للاستعمال. فهي تصر على أنها شيء آخر، ومعيار نجاحها هو قدرتها على رفض الارتداد إلى ذلك العقل النفعي ذاته. إن محاولة بلوغ أشياء العالم قبل قراءاتها النفعية وبعدها تجمعُ بها هذه الأعمالُ الفنيةُ أجزاءَ العالم، مثلما تفعل الأشياءُ ذاتها، كما أثبت هايدجر[١٤]، بل هي، بعبارة أدق، تعيد تجميع أجزاء العالم باستمرار. وحين يعاد تركيب العالم، تُنزع عن الشيء جميع قراءاته القبلية والبعدية، ويعفى من كافة أنماط الدلالة، ثم يتم استخراج حضوره المؤشّر.

بعد عقدين من الزمن، علاوة على قرنين من الصدام العنيف مع استحالة بناء مجتمع حديث متحرر من الإستعمار، اختار جيل سميرة أخيراً أن يُنظَر بصرياً للشيء في ذاته، ودون حاجه إلى تمييزه الكانتي من الشيء بالنسبة لنا، أو مظهر الشيء. إن واقع الشرط الإستعماري قاصم للظهر مادياً إلى حد يُردُّ معه بنيوياً إلى أشيائه في ذاتها. فبعد ثورة أريد منها أن تنهي كل الثورات، ينقض جيل سميرة الآن تجربة «كل شيء بالنسبة لنا»، ويعيده إلى «الشيء في ذاته». وبذلك تنهي هذه الثورة جميع الثورات، لا بفضل نجاحها السياسي، بل بفضل إهمالها للإيديولوجيا. إن الإيديولوجيا الإسلامية لم تكن إيديولوجيا عادية. فالمنظرون الإسلاميون قد وظفوا كل ما عندهم: موقعهم في العالم، إيمانهم السلفي بارتفاع المقام، وهكذا عرَّضوا جذور ادعاء المصداقية للعناصر الأكّالة في التنوير، والحداثة، والعقلانية النفعية، والمنطق الأعمى للرأسمالية التي لا تقبل التسوية. والعودة إلى «الشيء في ذاته» لم تكن فرضية فلسفية في إستعمارية هذا الظرف، إذ أن «الشيء بالنسبة لنا» لم يترك لنا خياراً ممكناً. والظرف الإستعماري الحاضر هو المُعيِّن الأعم لكل الممكنات، هو مادية وجودنا في العالم بالذات. وما يسمى الواقعية الجديدة في إيران هو هذه المقدرة الممتازة على التركيز على الواقعي تركيزاً يكشف طبيعته المحيطة بنا غير القابلة للتبسيط أو الاختزال(١٥)، وتأتّي تناوله لنا، ورفضه المبالاة بأي صيحة حرب تطلقها أي إيديولوجيا أو ديانة أو ثقافة.

قال هايدجر مرة في محاولة منه لتعريف الفلسفة: عندما نسأل: ما الفلسفة؟ فإن الحديث عندئذ يكون حول الفلسفة، إذمن الواضح أن طرح السؤال على هذا النحو يجعلنا نقف فوق الفلسفة، وبالتالي خارجها. ولكن غاية السؤال هي أن ندخل في الفلسفة، ونمكث فيها، ونتصرف على طريقتها، أي أن «نتفلسف»(١٦). وبالنسبة إلى السينما الإيرانية يشكل الحضور البصري أساساً للتكييف المتجدد للواقعي حتى يتمكن من الظهور غير مستند إلى قاعدة، أو أرض، أو إطار مرجعي، أو ذاكرة مُوْهنة، أو «ثقافه». فحين يُؤطَّر الواقعيُّ فنياً، ينزع الفعل البصري الواقعيَّ من إطار المدركات الحسية، والتلقيات والسجلات. إن وضع



من فيلم «التفاحة»: تتهم سميرة مخملباف الثقافة الأبوية من غير أن تصدر أي حكم.

الفن، ولاسيما الفنون البصرية والأدائية، عن وعي في خدمة القضايا الاجتماعية والسياسية يؤدي في نهاية المطاف، وعلى نحو مفارق، إلى تحجر تلك القوى التي حددت تلك القضايا، وبالتالي إلى تعاظم قوتها. والنفي الأكثر تأثيراً وجذرية لتلك القوى هو التخلي عن موقع سلطتهم الذي يتحول فيه الأشد تدميراً في ميدان السياسة إلى منطقه النفعي. ولهذا يبقي كياروستامي أكثر ارتباطًا بالسياسة من جميع المخرجين الإيرانيين على الرغم من عدم اتخاذه أي موقف سياسي من أي شيء.

إن المعلمين القدامى في إيران مستغرقون في التأمل الذاتي، وهذا التأمل يجعلهم يحسبون أن ذواتهم هي العالم. وفي كان يقيس المعلمون الجدد أنفسهم إلى العالم وبالمغايرة معه. إن المعلمين القدامى في إيران أسماك كبيرة في بحيرة صغيرة، والمعلمون الجدد في كان أسماك كبيرة في محيط. وحصيلة ذلك هي نهاية التوافق الكبير بين الذوات الضخمة والجوفاء مع ذلك، للمثقفين غير العضويين، وأحلامهم الإيديولوجية، والإذعان كما ينبغي أن يفعلوا، لأصحاب الرؤى العضويين في فترة ما بعد الإيديولوجيا، ولمقدرتهم على تصوُّر أنفسهم على نحو مختلف.

إن أصحاب الرؤى الجدد سلالة مختلفة كل الاختلاف، ومع ذلك عليهم أن يحولوا ذاتهم المبدعة إلى شخصية عامة لأنهم أبناء انتصار محتمل على الملكية الفارسية والبطريركية الإسلامية، وهما تنويعا موضوع واحد. كان الجيل الأقدم من المثقفين ملزم باتخاذ ذات متوسعة لأن أفراده كانوا النتيجة الأخيرة لأنظمة الطغيان المطلقة، وإن كانوا رافضين تلك الأنظمة. فكلما تعاظم الإحساس العام بأبطال ثقافتنا، اقتربوا أكثر من محاكاة الكلية الطاغية للمستبدين، وجنون العظمة عندهم. والحقيقة الأعمق والأحزن في حياتنا الثقافية هي أن أعظم مثقفينا وأشجعهم كانت ذاتهم المبدعة تتناغم مع أكثر طغاتنا قسوة. ثمة تشابه بين أحمد شملو، والحاكم الثيوقراطي، يحددهما معاً.

وحتى الجمهورية الإسلامية هي جمهورية مهما كانت خشنة وصارمة ولكنها نموذجية في تشكلها. وهؤلاء السادة الجدد هم أبناء مستقبل آخر. لقد رأوا موت آبائهم وتفرقهم في أعجب سيناريو تاريخي. لقد سمعوا من آبائهم أن تاريخنا الحديث قد بدأ برضا شاه الكبير الآب الطاغية الذي نفته من البلاد قوة استعمارية مجردة تُعرف عندهم بالحلفاء. وكان ابن رضا شاه، محمد رضاه شاه، أبًا ضعيفًا، غير أن الخطط المغامرة التي وضعها لبناء حضارة عظيمة كانت تعويضًا عن هذه الدونية. كان يطمع إلى أن تصبح إيران يابان الشرق الأوسط بأعلى السدود، وأكبر الذوات، وأطول تاريخ. ولكن هذا كله أخفق عندما انحاز آباء هؤلاء الأولاد إلى الجد للتخلص من ذلك الأب الذي يتصف بالعدوانية السلبية. وشاهدوا الشاه يموت منفيًا في مصر، ويدفن دفنًا مهينًا في مسجد الرفاعي في القاهرة. وشاهد أولئك الأولاد أخوتهم وأخواتهم يقتلون في ساحات حرب ضروس. الجد أرسل أحفاده إلى الموت. ورأوا ذلك الجد يموت أيضًا، ولسوف يتذكرون جيداً بروز شخصين للحلول محله، خامنئي ورفسنجاني، الأول بلا ذراع والآخر بلا لحية. وكان هذا سيميائية عجيبة ينقسم فيها شخص الأب نصفين، ويتم إضعافه على سبيل المجاز. وأخيراً عندما سنحت الفرصة لأولئك الأبناء أن يختاروا بين ناطق نوري المتصلب المظهر، ورجل خفيض الصوت، لطيف، مبتسم، وديع الأسارير، هو محمد خاتمي، أعطوا أصواتهم بكل حماسة لخاتمي. فبعد انقسام شخص الأب وإضعافه صار التصويت للأم ممكنًا. وقلّ خطر تحول الذات المبدعة إلى افتراض الشخصية العامة. إن الجيل الذي سبقهم قد صنع ذاته المبدعة من معارضته الطغاة. وهؤلاء الأبناء يتكيفون مع أمل مختلف تمامًا، لقد شاهدوا العالم يحتفي بأحلامهم الغضة ويعانقها، ويُودِع أعمال آبائهم المتقنة في متحف الهوية الوطنية الآمن، تلك الأعمال التي تدعي الآن حقها في سذاجتنا. إن أبطال ثقافتنا الجدد هم: تلك الفتاة القادمة من أقصى جنوب العاصمة، وكردي من الطرف الغربي الأقصى للأقليات الإثنية، ثم صانع أفلام لديه من الشجاعة والخيال ما يكفي ليجعل لاجئًا أفغانيًا شابًا من شرقي بلاد العمال المهاجرين مركز روايته. وهؤلاء ينتمون إلى جيل

استمرت عملية تكونه طيله قرنين من الزمن. الجيل السابق حسب نفسه الآخر، أما هذا الجيل فلا. إن قوبادي ومخملباف ويكتنابا ليسوا متشابهين. إنهم الآخر.

إن صانعي الأفلام الجدد عندهم مناعة ضد تحويل ذواتهم المبدعة إلى شخصيات عامة، والسبب هو أنهم أبناء ثورة، وحرب، ثم هبّة ديمقراطية. لقد شاهدوا في الثورة أب البلاد يموت ميتة مهينة، وفي الحرب شاهدوا «جدهم» يرسل إخوانهم وأخواتهم ليهلكوا بالملايين، وفي انتفاضتهم الديمقراطية المجيدة لا يتوسلون إلى أي شخصية أبوية أخرى ميتةً كانت أم حية. إنهم مثل باشو وباران: «أبناء السماء والأرض».

NOTES

1 ON MODERNITY AND THE MAKING OF A NATIONAL CINEMA

1. For a brief historical account of Iranian cinema, see Farrokh Gaffary, *Le cinéma en Iran*, Tehran: Le Conseil de la Culture et des Arts et Centre d'Étude et de la Coordination Culturelle, 1973, or Mohammad Ali Issari, *Cinema in Iran*, Metuchen, NJ, 1989.
2. Immanuel Kant, *Grounding for the Metaphysics of Morals*, Hackett Publishing, 1981, p. 30.
3. See M. Mehrabi, *Tarikh-e Cinema-ye Iran*, Tehran: Film Publications, 1984, pp. 22–3.
4. See Jamshid Akrami, "The Blighted Spring," in D. H. Downing (ed.), *Film and Politics in the Third World*, Autonomedia, 1987, p. 133.
5. For a concise articulation of the Islamic juridical, theological, and philosophical positions vis-à-vis the issue of visual representation, see Seyyed Mohammad Kazem Assar "Tasvir dar Islam," in *Ma'aref Islami*, no. 2, pp. 5–19. Seyyed Kazem Assar (1885–1974) was a prominent Muslim theologian and philosopher with a rare affinity for the European Enlightenment. He had studied both in Najaf and in Paris. His views on the question of visual representation in Islam are a model of precision by an enlightened Muslim thinker.
6. Kant, 1981, p. 30.
7. Mehrabi, 1984, p. 17.
8. J. Omid, *Farhang-e Film-ha-ye Cinema-ye Iran*, Negah Publishers, 1987, vol. I, p. 7.
9. Mehrabi, 1984, p. 42.

2 THE MAKING OF AN IRANIAN FILMMAKER: ABBAS KIAROSTAMI

1. See Mas'ud Mehrabi, *Tarikh-e Cinema-ye Iran*, Tehran: Film Publications, 1984, pp. 50–51.
2. Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, newly translated, edited, and with translator's introduction by Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997, p. 6.
3. Mehrabi, 1984, p. 52.
4. Ibid., pp. 53–4.
5. Ibid., p. 56.
6. Ibid., p. 60.
7. Ibid., p. 74.
8. Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, *Advar-e She'r-e Farsi*, Tehran: Tus Publishers, 1980, pp. 67–8.
9. Mehrabi, 1984, p. 109.
10. Ibid., p. 115.
11. Arbi Ovanessian had started directing *Abu Khanom's Husband*. Bur some disagreements resulted in his abandoning the project.
12. Adorno, p. 6.
13. Ibid., p. 7.
14. See Sohrab Sepehri, *Hasht Ketab*, Tehran: Tahuri Publishers, 1984, pp. 342–4. My translation.
15. Adorno, p. 5.
16. See Gilles Deleuze, *Negotiations*, New York: Columbia University Press, 1990, p. 37.
17. From Morteza Kakhi (ed.), *Roshantar az Khamushi: Bargozideh She'r-e Emruz-e Iran*, Tehran: Agah, 1989, pp. 916–19.
18. Aristotle's *Metaphysics* quoted in Albert Hofstadter and Richard Kuhns (eds), *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, Chicago: University of Chicago Press, 1964, p. 80.
19. See Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, Cambridge, MA: MIT Press, 1998, p. 3.
20. I noticed this aspect of Ahmad's character when I read Iraj Karimi's review of *Where Is the Friend's House?* in *Khaneh-ye Dust Kojast: Script, Reviews, Etc.*, Tehran: Kanun-e Parvaresh Fekri Kudakan va Nojavanan, 1989, pp. 205–12.
21. For an excellent reading of *Close-Up*, see Gilberto Perez, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 263–5 and 269–72.
22. Sohrab Sepehri, *Hasht Ketab*, Tehran: Tahuri, 1985, pp. 303–4. My translation of the first stanza of "The Traveler."

23. For a short version of this story from *The Shah-nameh*, see Vesta Sarkhosh Curtis, *Persian Myths*. The Legendary Past Series, London: British Museum Press, 1993, pp. 31–2.
24. Hans Blumenberg, *Work on Myth*, translated by Robert M. Wallace, Cambridge, MA: MIT Press, 1985, p. 3.
25. E. M. Cioran, *The Trouble with Being Born*, translated by Richard Howard, New York: Seaver Books, 1973, p. 4.
26. Ibid., p. 36.
27. Sepehri, 1985, pp. 304–6. My translation of the second stanza of "The Traveler."

3 THE SIGHT OF THE INVISIBLE WORLD: THE CINEMA OF BAHRAM BEIZA'I

1. Åke Hultkrantz, "An Ideological Dichotomy: Myth and Folk Beliefs among the Shoshoni," in Alan Dundes (ed.), *Sacred Narrative: Readings in the Theory of Myth*, Berkeley, CA: University of California Press, 1984, p. 165.
2. On the quantitatively reducible number of variations on a single myth see, for example, the astonishing discoveries of Anna Birgitta Rooth, professor of ethnology at the University of Uppsala, about the North American creation myths. All of the 300 myths that she had collected could be assigned to no more than eight archetypes. See Anna Birgitta Rooth, "The Creation Myth of the North American Indians," in Dundes, 1984, pp. 166–81.
3. Shahla Lahiji, *Sima-ye Zan dar Athar-e Bahram Beiza'i: Filmsaz va Film-nameh-nevis*, Tehran: Roshangaran Publishers, 1993, p. 49.
4. See, for example, G. S. Kirk's "On Defining Myths," in Dundes, 1984, pp. 53–61, as an articulation of such choices.
5. Roland Barthes, *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers, New York: Hill and Wang, 1972, p. 28.
6. Ibid., p. 28.
7. In one way or another most readers of Beiza'i fall into this trap. For good examples, see Lahiji, 1993, pp. 48–60; Baqer Parham, "Negahi beh Film-ha-ye Bahram Beiza'i," in *21 Sal: Az Amu Sibilu ta Mosaferan. Moruri bar Athar-e Bahram Beiza'i beh Bahaneh-ye Jashnvareh-ye Vinnale*, Vienna: Markaz-e Esha'eh-ye Iranshenasi, 1995, pp. 38–48; Zhaleh Amuzegar, "Raz-ha-ye Ostureh dar "Mosaferan," in Qukasian, 1992, pp. 29–33. The unexamined binary opposition between myth and history is central to all these diverse readings of Beiza'i. In the absence of a critical attention to the place and function of the mythical in Beiza'i's cinema, Parham, for example, comes to the outlandish conclusion that *Bashu* is "parenthetical" to Beiza'i's cinema! See Parham, 1995, p. 39.

8. Georges Bataille, *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, translated and with an introduction by Michael Richardson, London: Verso, 1994, p. 48.
9. See Lahiji, 1993, pp. 54–60. Lahiji has a similarly "motherly" reading of *Perhaps Some Other Time*, p. 66. In both these cases, Lahiji's laudable social concern for the condition of Iranian mothers dulls her critical reading of Beiza'i's film.
10. These are motifs A625 and A625.1 in Stith Thompson's *Motif-Index of Folk-Literature*, six volumes, Bloomington and Indiana, IN: Indiana University Press, 1955.
11. See Alan Dundes' editorial note in Dundes, 1984, p. 182.
12. For the full version of Professor Numazawa, see K. Numazawa, *Die Weltanfänge in der japanischen Mythologie*, Paris–Lucerne, 1946. For a short version of it, see Dundes, 1984, pp. 182–92.
13. K. Numazawa, "The Cultural-Historical Background of Myths on the Separation of Sky and Earth," in Dundes, 1984, p. 191.
14. Ibid., p. 191.
15. Ibid., p. 192.
16. Ibid., p. 192.
17. Dundes, 1984, p. 183.
18. Th. P. van Baaren, "The Flexibility of Myth," in Dundes, 1984, p. 222.

6 IN THE SPECULUM OF THE OTHER: THE FEMININE FIGURE OF MODERNITY

1. See Peter Smith, *The Babi and Baha'i Religions: From Messianic Shi'ism to a World Religion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 16–17. This is an excellent source of information about the early Babi movement, and yet is marred by a deeply devout and panegyric reading of Baha'ism.
2. Ibid., p. 22.
3. Ibid., pp. 22, 36.
4. Ibid., p. 47.
5. There are two critical editions of this tract. One is by Hasan Javadi, Manizheh Mar'ashi, and Simin Shekarlu, *Ruya Ru'i Zan va Mard dar Asr e Qajar: Do Resaleh-ye Ta'dib al-Neswan va Ma'ayeb al-Rejal*, Bethesda, MD: Jahan Books, 1992; the other is by Afsaneh Najmabadi, in Bibi Khanom Astarabadi, *Ma'ayeb al-Rijal*, edited by Afsaneh Najmabadi, Chicago: Midland Press, 1992.
6. Javadi et al., 1992, p. 102.
7. For an essay on Taj al-Saltaneh's autobiography see Afsaneh Najmabadi, "A Different Voice: Taj al-Saltaneh," in Afsaneh Najmabadi (ed.), *Women's Autobiography in Contemporary Iran*, Cambridge, MA: Harvard Middle Eastern Monographs, 1990.
8. Taj al-Saltana, *Growing Anguish: Memoirs of a Persian Princess from the Harem to*

Modernity, edited with introduction and notes by Abbas Amanat, translated by Ana Vanzan and Amin Neshati, Washington, DC: Mage Publishers, 1993, p. 286.

9. By far the best available study of these poets is Ahmad Karimi-Hakkak's *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*, Salt Lake City, UT: University of Utah Press, 1995.
10. Ibid., p. 300.
11. Ibid., pp. 300–301.
12. See Hamid Zarrinkub, *Chashm-andaz-e She'r-e Nu-e Farsi*, Tehran: Entesharat-e Tus, 1979, p. 44.
13. For a pathological example of this, see the review of *The May Lady* by Mihan Bahrami, "A Few Thousand Years of Wandering," in *Gozaresh-e Film*, vol. 9, no. 117, 15 Azar 1377/6 December 1998, pp. 71, 74. Ms. Bahrami is terribly incensed, and her sentimentality deeply offended, that Forough Kia is so entangled in the web of her social boundaries that she finds her love affair with Amir Rahbar rather ridiculous and socially irrelevant. She has the unbelievable audacity to accuse a filmmaker who has spent the last three decades of her life documenting the most brutal realities of Iranian society of being socially unconscious!
14. For an excellent reading of these films, see Sheila Whitaker, "Rakhshan Bani-Etemad," in Rose Issa and Sheila Whitaker (eds), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, London: National Film Theatre, 1999, pp. 66–73.
15. To be distinguished from a feature film with the same title that Bani-Etemad directed in 2000.
16. This is the critical summation and the best compliment that Michel Foucault could give to Gilles Deleuze and Félix Guattari's *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. xiii.
17. Ibid., pp. 51–6.
18. Ibid., p. 51.
19. Ibid., p. 51.
20. Kristeva calls this stage "semiotic." See Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language," in Kelly Oliver (ed.), *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, pp. 32–4.
21. Ibid., pp. 32–9.

7 WHITHER IRANIAN CINEMA? THE PERILS AND PROMISES OF GLOBALIZATION

1. See Houshang Golmakani, "Sar Maqaleh," in *Mahnameh-ye Cinema'i Film*, February–March, 2000, vol. 18, no. 249, p. 7.
2. On the difference between *sign* and *signification* and my principal argument against

the Husserlian collapse of the two, see my "In the Absence of the Face," *Social Research*, vol. 67, no. 1, Spring 2000, pp. 127–85.

3. See Jalal Al-e Ahmad, *Gharb-zadegi* ("Westoxication"), Tehran: Ravaq Publishers, 1962. For an English translation, see Jalal Al-e Ahmad, *Occidentosis: A Plague from the West*, translated by R. Campbell, edited by Hamid Algar, Berkeley, CA: Mizan Press, 1984.
4. *National Geographic*, vol. 196, no. 1, July 1999.
5. Catherine A. Lutz and Jane L. Collins, *Reading "National Geographic,"* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
6. Lest we think that these developments at Cannes are completely extraterritorial to Iran, we need to pay a quick visit to Sanandaj in Kurdestan, not only far from Cannes, but even further from Tehran, one in miles and kilometers, the other in mores and mind-sets. Right after the conclusion of the Cannes Film Festival there was a conference on Kurdish culture and folklore in Sanandaj, from 7 to 9 June 2000, in which both Bahman Qobadi's *A Time for Drunken Horses* and Samira Makhmalbaf's *Blackboard* were screened. A third Kurdish film by Farhad Mehranfar, *The Ballad of Huram*, however, was the most acclaimed by the audience. See *Bahar*, vol. 1, no. 26, 11 June 2000.
7. Following René Char, "pulverized poem" (*poeme pulverisé*) or "archipelagic speech" (*parole en archipel*) are terms used by Reiner Schürmann in his *Heidegger: On Being and Acting from Principles to Anarchy*, Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1987, p. 6, to designate the post-metaphysical collapse of the singular logos. I extend it here to mean the destruction of the creative ego in positive and poetic ways authorizing the voices of many while putting the creative ego and its proclivity to mutate into the presumption of the collective will into the museum.
8. See his interview in *Mahnameh-ye Cinema'i Film*, vol. 18, no. 249, pp. 30–31.
9. See Bahman Qobadi's interview in *Fasl-nameh-ye Cinema'i Film*, vol. 18, no. 249, pp. 32–3.
10. Ibid., p. 33.
11. Ibid., p. 33.
12. For a reading of the death of ideology in the post-Islamic revolution period, see my "The End of Islamic Ideology," in *Social Research*, vol. 67, no. 2, Summer 2000, pp. 475–519.
13. See Samira Makhmalbaf, *The Apple: International Press Reviews and Screenplay*, translated by Minou Moshiri, compiled by Zahra Kamalian, Tehran: Rowzaneh Kar, 2000, conversation with Mohammad Reza Sharifi-nia, p. 11.
14. See Martin Heidegger, *What Is a Thing?*, translated by W. B. Barton, Jr. and Vera Deutsch, analysis by Eugene T. Gendlin, South Bend, IN: Regnery/Gateway, 1967, p. 5.

15. Ibid., p. 7.
16. Martin Heidegger, *What Is Philosophy?* Plymouth: Vision Press, 1963, p. 21.

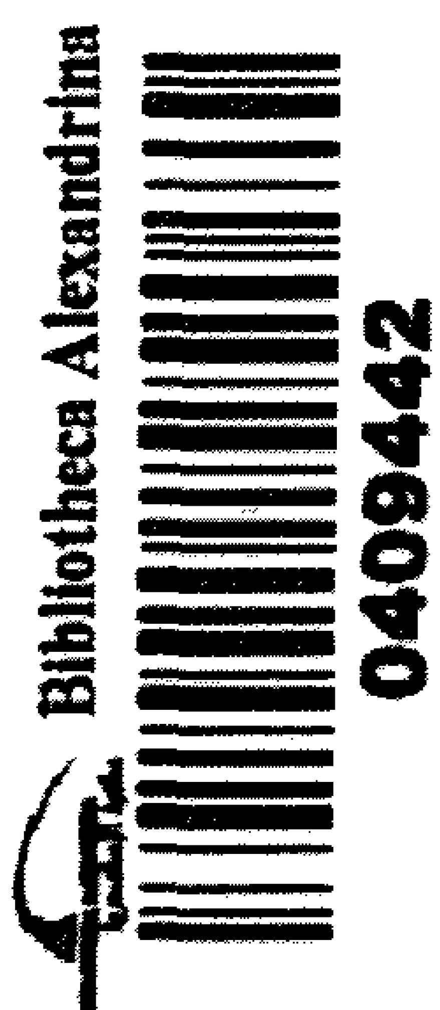
FILMOGRAPHY

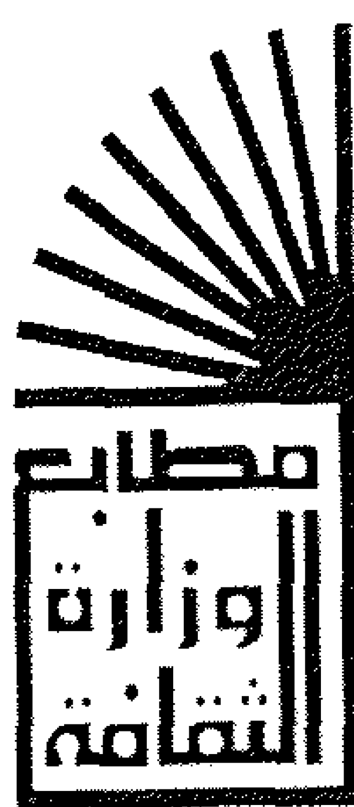
1. Arbi Ovanesian began directing this film. But after shooting one sequence, Davud Mollapour took over.

الفهرس

الطبعة الأولى / ٢٠٠٣

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة





سعر النسخة داخل القطر ٢٥٠ ل.س   في الأقطار العربية مايعادل ٥٠٠ ل.س

٢٠٠٣